

STUDIES OF THE
WARBURG INSTITUTE
No. 7
EDITED BY
FRITZ SAXL

JEAN ADHÉMAR

INFLUENCES ANTIQUES DANS L'ART DU MOYEN AGE FRANÇAIS

RECHERCHES SUR LES SOURCES ET LES THÈMES D'INSPIRATION

THE WARBURG INSTITUTE
LONDON
1939

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1976



Reprinted by permission of the original publishers
KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1976

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

A MES MAITRES

HENRI FOCILLON *PIERRE ADHÉMAR*

INTRODUCTION

L'étude des influences antiques sur le développement de l'art du Moyen Age n'est pas une nouveauté provoquée par des controverses ou des systèmes récents. Des érudits de l'époque classique tenaient compte de ces influences et, malgré la défaveur du goût pour la « barbarie gothique », ils savaient en discerner les caractères et la portée, et même ils leur accordaient un rôle prépondérant.

Pour Muratori, qui est, on le sait, parmi les pères de la science archéologique moderne, l'art du Moyen Age ne faisait que prolonger l'art antique sans changements bien notables (1). Cette idée était partagée par nombre de ses contemporains. Il leur arrivait de ne pouvoir distinguer les œuvres antiques de celles du Moyen Age. Les baptistères romans du sud et de l'ouest de la France passaient pour des temples païens (2). Un historien de Beaune, l'abbé Gandelot, prétendait qu'un chapiteau roman de son église représentant un

---

(1) Muratori (Ludovico Antonio) *Antiquitates italicae medii aevi...* II, Mediolani, 1739, col. 354. L'Art médiéval « in pejus ruisse non constat, aut diversam ab ea fuisse quae per Romanos antea exercebatur. »

(2) C'est le cas pour la Rotonde de Montmorillon (dom Martin, *La religion des Gaulois*, 1727, I, p. 219-228) ; pour le baptistère de Riez également que les gens du pays appelaient encore Panthéon en 1830 et que les archéologues du même temps prétendaient anciennement consacré au Dieu Silvain (A. Hugo, *France pittoresque* I, p. 145). Prosper Mérimée, (*Notes d'un voyage dans le midi de la France*, 1835, p. 196 et 205) fut le premier à reconnaître que le prétendu temple de Diane à Vénasque était une chapelle du XIe siècle et que la porte du collatéral sud de l'église de Pernes datait non du IVe mais du XIIe siècle. En 1703, l'abbé Bobinet reconnaisait dans l'église S. Jean de Poitiers « le lieu où on égorgeait les victimes lorsqu'elle était le temple des faux dieux ». Cf. Ledain, *Épigraphie romaine du Poitou*, *Mémoires des Antiquaires dé l'Ouest*, 1886, p. 157.

combat de coqs était une sculpture antique trouvée dans les ruines du temple de Bélénus (1). De même le chanoine Grosson décrivant les chapiteaux romans de St Victor de Marseille, assurait qu'ils étaient antiques : « Les compositions capricieuses (qui y sont figurées) feraient, dit-il, douter de leur antiquité si nous n'en trouvions d'aussi ridicules dans les ouvrages des Antiquaires » (2).

Plus tard, Arcisse de Caumont avait confirmé de son autorité la doctrine traditionnelle ; dans la dernière édition de son *Abécédaire d'Archéologie* (parue en 1870) on pouvait lire : « L'art gallo-romain plus ou moins altéré... fera son chemin... jusqu'à ce qu'une révolution immense vienne, à la fin du XIIe siècle, substituer des principes tout nouveaux aux traditions antiques ». C'est d'ailleurs Caumont qui a baptisé « époque romane » le XIIe siècle, pour marquer par ce nom même la relation étroite unissant l'art du Haut Moyen Age et l'art antique. En 1886, le professeur allemand Anton Springer consacrait un chapitre de son *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte* (3) aux « survivances antiques durant le Moyen Age ». Il étayait de quelques exemples précis l'affirmation qu'une « nuit profonde n'a pas obscurci à partir des Carolingiens ce que Rome et la Grèce ont fait pour l'humanité ». Eugène Müntz, fervent défenseur des influences italiennes, et qui avait déjà publié en 1882 ses « *Précurseurs de la Renaissance* », fit du travail de Springer un compte-rendu très étendu, enrichi du fruit de certaines découvertes personnelles, qui parut en 1887 dans le *Journal des Savants* (1). Müntz annonçait d'ailleurs son intention de reprendre cette question, et de lui consacrer un ouvrage important ; mais d'autres études l'en détournèrent (2).

C'est à cette époque, et en partie pour répondre à Müntz, que Courajod attira fougueusement l'attention sur l'art des chretientés d'Orient (3). Reprise par Strzygowski, soutenue par d'importantes recherches (4), la thèse de la prépondérance de l'Orient dans l'élaboration de l'art médiéval a exercé sur la science archéologique française une action considérable, et qui s'est prolongée jusqu'à ces dernières années. En 1928, Jean Ebersolt, dans son « *Orient et Occident* », recueillait de nombreux éléments historiques sur les relations entre les deux parties du monde chrétien, et soulignait l'importance des influences syriennes et byzantines sur l'art médiéval.

Mais, dans un pareil complexe d'échanges et de traditions, toute doctrine unilatérale, toute conclusion absolue sont forcément incomplètes, et même fausses. Il n'est pas niable

(1) Abbé Gandelot, *Histoire de la ville de Beaune....* Dijon, 1772, 8°, p. LI, (pl. 8, fig. 2), aussi pl. 7 sur d'autres chapiteaux soi-disant remployés.

(2) Grosson, *S. Victor de Marseille.* Marseille, 1747, in-8°, p. 174, pl. 26. A Auxerre, dans l'Oratoire de St Maurice, un buste du St Patron était dit par le peuple « portrait de César » (*Annuaire de l'Yonne*, 1838, p. 243). De même à Nuremberg, la tour des Païens, construite au XIIe siècle, doit son nom à deux statues dégradées d'Henri II et de Cunégonde, où la tradition populaire prétendait reconnaître Hercule et son fils Noricus (P.-J. Rée, *Nuremberg.* Paris, Laurens, 1905, p. 4). C'est à une méprise du même ordre que nous devons la disparition de la statue de St Germain qui avait servi de trumeau au portail occidental de St Germain-des-Prés. Cette statue, déposée sans doute pour dégager l'entrée de l'église, fut placée à l'intérieur. Quelques vieilles femmes « offraient à genoux des bougies allumées et faisaient leurs prières » devant cette vieille figure mutilée, lorsqu'en 1514, le cardinal Briçonnet la fit mettre en pièces, croyant voir dans cette statue-colonne à l'allure hératique « une idole d'Isis ». (Cf. Spon, *Recherches curieuses* cité par Germain Brice, *Description nouvelle de la Ville de Paris,* III, 1717, p. 13).

(3) *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* Bonn, 1886, I, p. 1-40.

(1) *La tradition antique chez les artistes du Moyen Age*, dans le *Journal des Savants*, 1887, p. 629-642 et 1888, p. 40-50, 162-177. Sur le conflit Müntz-Courajod, voir le *Dictionnaire d'archéol. chrét.*, XII, I, col. 518 ss. et Paul Vitry, *Les Études sur la Renaissance en France* dans *Congrès Archéol. France, Paris,* II, 1934, p. 265-267. Avant les travaux de Müntz, l'étude des influences antiques avait été entreprise par des iconographes ; on la voit apparaître dans l'*histoire de la Caricature* de Thomas Wright traduite en français en 1867, en 1871 parait la *Caricature au Moyen Age* de Champfleury ; des recherches dans ce sens sont entreprises par L.Maeterlinck, *Le genre satirique...* (1910), et Witkowski, *l'Art profane à l'église*, Paris, 1908, et *l'Ar chrétien ; ses licences*, nouv. éd., 1910.

(2) Nous n'avons retrouvé aucune note sur ce sujet dans les 15 vol. de papiers mss. légués par Müntz à la Bibliothèque Nationale, Mss, Nouvelles acquisitions françaises, 21483-21497.

(3) *Leçons professées à l'École du Louvre*, I, 1899, p. 307 ss.

(4) Notamment J. J. Marquet de Vasselot, *les Influences orientales* dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, I, 2 (1905) p. 882-897.

qu'il y a lieu de faire dans l'art du Moyen Age français, à côté des influences orientales, une part très notable à l'étude des influences antiques, notamment sous la forme gallo-romaine. Les savants allemands de la suite de Springer s'en étaient avisés à la fin du XIX[e] siècle : un Schlosser par exemple l'avait compris dès 1897 (1) ; après 1905 en Allemagne la question ne se pose même plus, et les manuels eux-mêmes acceptent dans la moindre discussion l'idée d'une importante influence antique (2).

En France, la résistance à cette idée est plus durable : cependant en 1910 Enlart s'était nettement prononcé : « L'étude de l'Antiquité, disait-il, n'est nullement une invention de la Renaissance : l'imitation des Romains était l'idéal des Mérovingiens et des Carolingiens ; partout, quoique dans une moindre mesure, elle fit partie des programmes romans... » (3). Mais il faut attendre les années 1920 pour voir se développer ces vues. Les travaux de M. Louis Bréhier (4), de M. l'abbé Terret (5), ceux de MM. Paul Deschamps (6) et Marcel Aubert (7) sont pour beaucoup dans le renouveau de ces re-

(1) Cf. *Jahrbuch der Kunsth. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses, Wien*, 1897, pp. 64 ss ; aussi Ludwig Friedlaender, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* dans *Deutsche Rundschau* 1897, p. 210 ss et 370 ss.

(2) Par exemple le petit livre de vulgarisation d'Hans Semper, *Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes*, Esslingen, M. Schreiber, 1906, (du Bon Pasteur à Nicola Pisano en passant par Reims et les fonts de Liége).

(3) *Manuel*, I, p. 82. Voir le même sentiment exprimé par Brutails (*L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes*, Paris, 1900, p. 96-102).

(4) *L'art chrétien*, Paris, 1918. *L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927.

(5) *La sculpture bourguignonne : Autun*. Autun, 1925.

(6) Notamment *La sculpture française à l'époque romane*. Paris, 1930. Cf. aussi M[me] Lefrancois-Pillion, *Les sculpteurs français du XII[e] siècle*, Paris, 1931.

(7) *La sculpture française...*, Paris, 1926. Pour la position des anglais, cf. Olivier E. Bodington, *The Romance Churches of France*, Londres, G. Richards, 1925. in-4°, p. 98-99. Parmi de nombreux ouvrages allemands, citons O. Immisch, *Das Nachleben der Antike*, (*Das Erbe der Alten*, N. F., Heft 1), 1919, p. 43 ss. ; E. Lüthgen, *Antike und Mittelalter*, dans *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen...*, Bonn, 1926, in-fol., p. 218-240 ; et le *Handbuch der Kunstwissenschaft* de Burger et Brinckmann (*Malerei und Plastik des*

cherches. M. Henri Focillon, qui s'est surtout attaché à mettre en lumière l'originalité, l'autonomie de la pensée et de l'art romans, nous dit néanmoins : « Les vieux pays latins gardaient sur leur sol même des monuments fameux et admirés. On retrouve la trace de leur imitation dans un certain nombre d'œuvres romanes. Il ne pouvait guère en être autrement dans des régions comme la Gaule, qui conserva longtemps non seulement les vestiges d'une organisation romaine, mais un certain humanisme » (1). C'est précisément cette influence exercée par le monuments des Anciens, et les caractères de l'humanisme médiéval que nous voudrions tenter d'analyser.

Mais l'influence de l'art antique sur la sculpture du Moyen Age n'est qu'un aspect de la question. Il en est un autre très différent et bien important aussi. Il arrive parfois qu'au lieu de conserver intactes les formes ou les « histoires » de l'Antiquité classique, l'art du Moyen Age et l'art moderne détruisent la forme ou le sens de ce qu'ils imitent, afin d'intégrer ces éléments dans un ordre nouveau et vivant : c'est le cas pour la tradition des figures astrologiques, par exemple, et les adaptations en langue vulgaire de la littérature classique. Cet important phénomène fait l'objet des études du Warburg Institute, après avoir fait celui des recherches de son fondateur (2) : outre d'importants ouvrages sur les métamorphoses historiques de certains thèmes de l'antiquité, le professeur Saxl, son directeur, et M. Panofsky ont publié un article sur ce sujet (3) ; M. Liebeschütz a analysé, avec beaucoup de savoir et de perspicacité, l'action des *mitologiae* de Fulgence de Ruspe sur les images mythologiques du XIV[e]

Mittelalters, II, par Julius Baum, Potsdam, 1933, p. 70-109, 342-343 et passim). On verra d'ailleurs une esquisse de l'histoire de cette doctrine archéologique dans l'article de Walter Goetz, *Mittelalter und Renaissance*, *Historische Zeitschrift*, III, 2, 1907, p. 30-54.

(1) *L'Art des Sculpteurs romans*, p. 59.

(2) Sur les travaux d'A. Warburg, voir F. Saxl, *Rinascimento dell' Antichità, Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, dans *Repert. für Kunstwiss.*, 1922, p. 220-272.

(3) *Classical Mythology in Medieval Art*, *Metropolitan Museum Studies*. New-York, IV, 2, 1933, p. 228 à 278. Cf. A. Goldschmidt, *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter* dans *Vorträge d. Bibliothek Warburg*, I, 1921-1922, p. 40-50.

siècle (1) ; M. Jean Seznec enfin prépare une thèse sur l'image des dieux antiques en rapport avec les manuscrits mythologiques illustrés, qui montrera l'intérêt et la portée de cette curieuse tradition signalée déjà par Wölfflin (2).

Nous ne prétendons pas épuiser une aussi vaste matière. Elle offre à l'étude un champ très étendu. Elle sollicitera encore la recherche sur bien des points, tant pour les époques préromanes que pour la période romane, et pour la période gothique (3). Mais nous avons pensé qu'en nous limitant au Moyen

(1) *Fulgentius Metaforalis,...,* in *Studien der Bibliothek Warburg,* 4, Leipzig-Berlin, 1926.

(2) *L'art classique,* Paris, Renouard, 1911, p. 277-285.

(3) Un ouvrage consacré aux influences romaines sur l'architecture du Moyen Age serait bien souhaitable. La première mention d'influence de ce genre se trouve, peut-être, dans le *Voyage littéraire* de Dom Martène et Dom Durand (1717). Les deux bénédictins notent à propos de St Lazare d'Autun « un ordre d'architecture qui ressent assez le goût que les Romains avoient introduit à Autun pour les bâtimens » (I, 156). La question a été reprise, très sommairement par Caumont, puis Brutails, M. Oursel et enfin par M. François Benoît (*L'Architecture, L'Occident Médiéval,* Paris, 1933, p. 136 et 205). Ajoutons les travaux préparatoires de Victor Mortet (*B.E.C.,* 1898, p. 56-72 et *B. M.* 1907, p. 442-465) ; les allusions de M. Jules Formigé (*B. M.,* passim), l'article de M. Adrien Blanchet, (*les origines antiques du plan tréflé* dans *B. M.* 1909, p. 450-463) des ouvrages comme celui de Gottfried von Lücken, *Die Anfänge der burgundischen Schule, ein Beitrag zum Aufleben der Antike in der Baukunst des XII. Jahrhunderts* et Rudolf Kautzsch, *Werdende Gotik u. Antike i. d. Burgund. Baukunst d. 14. Jahrh.* dans *Vorträge der Bibliothek Warburg,* IV, 1924-1925. Il faudrait naturellement commencer par étudier la fortune de Vitruve au Moyen Age. Sur ce sujet, en attendant l'ouvrage que nous promet M. Grodecki, on consultera surtout G. K. Lukomsky, *Maestri della Architettura classica,* 1934 (p. 61, un tableau tente la généalogie des manuscrits connus de Vitruve qui s'échelonnent du IXe au XIIe siècle.) et K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (*Das Erbe der Alten,* Heft 9), Leipzig, 1914, p. 57 et 261, en les complétant par les mentions de manuscrits vitruviens en 821, 838, 842, 1084, XIe et fin XIIe siècle dans Max Manitius (*Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen,* 1935, *Centralb. f. Bibliothekswesen,* Beih. 67, p. 82 et 83). Sur les études vitruviennes aux XIIIe et au XIVe siècle, on verra (outre naturellement l'*album* de Villard de Honnecourt, éd. Hahnloser, Vienne, 1935) le livre de J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse... du moyen âge.* Paris, 1927, p. 327, 345, 447.

Pour l'influence antique sur les autres arts, voir par exemple Morin-

Age français, il serait utile de réunir et d'interpréter les résultats obtenus par nos prédécesseurs et par nous. Nous retracerons, d'abord, l'histoire des études classiques et de l'humanisme au Moyen Age, en étudiant particulièrement la fortune de ceux des auteurs classiques dont les manuscrits, par leur texte ou par les miniatures dont ils sont ornés, ont pu exercer une action sur les formes plastiques. La seconde partie de notre travail sera consacrée aux monuments antiques de la France. De nombreux textes du Moyen Age montreront le goût de nos ancêtres pour les ruines et les sculptures antiques qui les entouraient (1). Ils révèleront aussi les raisons de ce goût, et les variations d'intensité de cet intérêt depuis l'époque de Grégoire de Tours jusqu'à celle de Jean Fouquet.

Ces recherches étaient nécessaires. Une Renaissance — en entendant ce mot dans le sens d'imitation volontaire et consciente de l'Antique — n'est possible et viable qu'à deux conditions : l'amour des lettres classiques connues d'après les originaux, un vif sentiment de la beauté des monuments. L'un et l'autre vont de pair, et se prêtent une force mutuelle. On peut même dire que l'un ne saurait suffire quand l'autre fait défaut. Si les humanistes lisent Horace, Ovide et Juvénal sans penser à regarder les vestiges de l'art antique, il ne saurait y avoir de Renaissance. Il en est de même si, d'autre part, les artistes admirent la splendeur des ruines antiques sans rien savoir de leur histoire et de leur sens (2). Guidé par

Jean, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain* (Paris, 1913, p. 16), complété par l'article de Fern Rusk Shapley, *A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiolo,* dans *Art Bulletin* II, 1919, p. 78-86. Ernest Babelon, *La gravure en pierres fines,* Paris, 1894.

(1) Il faut pour prouver l'existence de l'influence montrer que les hommes du Moyen Age vivaient entourés d'œuvres d'art antique ; un premier travail dans ce sens a été composé au XVIIIe siècle par Giov. Marangoni, l'auteur de *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese,* Rome, 1744, in-8° (ch. X, les statues païennes dans les églises ; ch. XXI ss. sur les pierres gravées dans la monture des croix et vases ; ch. XXXIX sur les autels païens).

(2) Ces propositions qui peuvent paraître audacieuses et trop absolues s'appuient cependant sur des faits historiques certains. Qu'on pense en effet aux moines irlandais du VIIIe siècle, ils li-

ces principes, nous étudierons enfin les « Renaissances » successives au cours du Moyen Age. Nous verrons à quelles époques et dans quelles régions elles se sont produites, quels caractères elles présentent et dans quelle mesure elles sont soutenues par l'unité, par l'authenticité de la culture et du goût.

L'iconographie chrétienne à l'époque où commencent nos études, c'est-à-dire au VIe siècle, est déjà fixée ; nous n'avons donc pas à analyser les thèmes d'inspiration classique que l'art des catacombes avait empruntés à la plastique antique et que le Moyen-Age avait reçu par son intermédiaire comme des thèmes sacrés déjà fixés et traditionnels (le Bon Pasteur, les Déesses-Mères, etc.). D'ailleurs, reprenant le travail curieux et savant, mais touffu, de Ferdinand Piper sur la « Mythologie de l'Art chrétien » (1), Schlosser a dressé le catalogue de ces thèmes, et en a étudié la transmission (2) .

Après cette bibliographie critique de notre étude, il nous faut dire nos principaux instruments de travail : pour l'étude des sculptures, lorsque nous n'avons pu aller les voir sur place, nous nous sommes servi de l'inestimable répertoire que constituent les collections du *Bulletin Monumental* et des *Congrès Archéologiques* (3) ; de même, pour les œuvres an-

saient avec un infini plaisir les œuvres des classiques latins et grecs, mais faute de trouver autour d'eux des ruines antiques, ils ont créé une forme d'art toute opposée à celle des Anciens. A l'inverse, le mouvement de la Renaissance qu'on voit naître à Reims au XIIIe siècle lorsqu'un sculpteur s'enthousiasme pour les formes antiques s'éteint au bout de quelques années parce que les lettrés rémois, fermés aux études classiques, préfèrent la lecture de St Thomas à celle d'Ovide. Tandis qu'en Italie au Quattrocento, c'est parce qu'on retrouvait à la fois les manuscrits des classiques et les statues antiques qui suscitaient en même temps un intérêt passionné que put se produire la Renaissance.

(1) *Mythologie der christlichen Kunst*, Weimar, 1847-1851, 2 in-12.

(2) *Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums* (1894), réimpr. dans *Präludien... von J. Schlosser*. Berlin, J. Bard, 1927, p. 9-43. Voir aussi l'étude de Dom Henri Leclercq dans son *Manuel d'Archéologie chrétienne*, Paris, 1907, I, p. 141-152.

(3) Complétées par les ouvrages des premiers archéologues, tels

tiques, nous avons eu recours à chaque instant au monumental ouvrage du colonel E. Espérandieu (1). Quant aux textes ici réunis, nous les avons trouvés d'abord dans les ouvrages tels que les *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* de Julius von Schlosser (Vienne, 1892) et le *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture...* de V. Mortet (1911, tome II, par Paul Deschamps, 1929) (2), comme aussi en consultant cette mine prodigieuse qu'est la *Patrologie latine* de Migne, en lisant les histoires des villes de France, et en étudiant les *Dictionnaires Topographiques* de chaque département. Des recherches sommaires au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et dans plusieurs bibliothèques de province, notamment à Poitiers pour les notes de Dom Fonteneau, nous ont fourni des éléments importants. L'excellente bibliographie que constitue le *Katalog der Bibliothek des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts in Rom* de A. Mau nous a été d'un grand secours pour les recherches de base sur Rome au Moyen Age (3).

Aux livres de M. Henri Focillon, à son enseignement et à ses conseils nous devons de précieuses leçons de méthode qui nous ont à chaque instant guidé ; nous sommes très redevable aussi aux recherches de M. Baltrusaïtis qui, bien que menées dans un sens différent des nôtres, nous ont souvent éclairé. Les travaux de MM. Adrien Blanchet et Albert Grenier,

que l'*Abécédaire, Architecture religieuse* de Caumont, 1858, et les *Mélanges d'Archéologie* de Cahier et Martin (Paris, 1848 ss., 10 vol.).

(1) Espérandieu (Émile), *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*. Paris, 1907-1928, dix in-4o.

(2) Nous avons malheureusement eu connaissance trop tard pour utiliser de l'article tout récent d'Elsmarie Knögel, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit* dans les *Bonner Jahrbücher* 140-141, 1936, pp. 1-258, et de celui de M. Otto Lehmann-Brockhaus, *Die Kunst des 10. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen*, Heitz (Strasbourg, Leipzig, Zurich) in-4o, 78 p. (*Sammlung Heitz*, L. R, 3, Band 6).

(3) *Iconographie de l'art profane...* de Raimond van Marle (La Haye, 1931 et 1932), le *Moyen Age et Renaissance* de J. Nordström, trad. T. Hammar (Paris, 1933, in-8o), et le beau travail de M. J. Huizinga sur *Le Déclin du Moyen Age* (Payot, 1932), nous ont souvent montré la voie.

centrés sur l'idée d'une survivance antique au Moyen Age, nous ont ouvert des perspectives bien intéressantes.

Il faut dire combien nous sommes reconnaissant à MM. Paul Deschamps, Marcel Aubert et Julien Cain pour les avis et les encouragements que nous avons reçus d'eux pendant que nous préparions comme thèse de sortie à l'École des Chartes une première esquisse du présent travail.

Au Warburg Institute et à son directeur nous exprimons une profonde gratitude, puisque c'est à eux que notre étude doit de voir le jour, à la fois grâce à l'appui de l'Institut, et grâce à la science comme à la bonté du Professeur Saxl qui a bien voulu discuter longuement avec nous de ces questions qu'il connaît admirablement. Ses collaborateurs, notamment M. le docteur Heckscher, M. le docteur Hugo Buchthal et M. le docteur H. Meier, par leurs corrections et leurs suggestions nous ont apporté dans le travail de dernière heure et dans celui de vérification des références un concours extrêmement précieux.

Nous remercions aussi de façon particulière les personnes dont les clichés ou les images nous ont servi pour l'illustration de ce travail : M. le Colonel E. Espérandieu, Mme H. Donon, M. Richard Hamann, M. Duciel, Mlle Plessis, et M. Jean Prinet dont nous avons demandé l'aide à chaque instant.

Nous remercions aussi MM. Charles Picard et René Schneider, auprès de qui nous sommes allés souvent, mais jamais en vain, chercher des indications sur les sources antiques de certains motifs romans.

[redacted]

Il n'est pas facile pour un livre d'érudition d'être réédité sans changements au bout de plus d'un quart de siècle ; celui-ci n'échappe pas à la règle, mais il fallait le rééditer sur le désir du Warburg Institute au quel j'ai de grandes obligations, et afin de ne pas dépareiller une collection. D'ailleurs, on peut dire l'ouvrage n'est pas complètement dépassé, puisque personne n'a eu l'idée de reprendre l'ensemble du sujet.

Au début en 1931, c'était ma thèse de sortie de l'Ecole des Chartes. Tout en n'accusant, à juste titre, d'avoir survolé le sujet, M. Julien Cain, Administrateur Général de la Bibiothèque Nationale, avait bien voulu s'y intéresser et la défendre, et sur ce travail, sans me connaître, il m'a fait entrer à la Bibliothèque Nationale. Sans me connaître non plus, au vu de mes *POSITIONS* de thèse, le professeur Saxl, directeur du Warburg Institute, m'envoyait un billet d'avion pour Londres, évènement pour un jeune étudiant d'alors, afin que nous puissons envisager une publication. Ceci se passait vers 1932.

*

Mon maître Henri Focillon m'autorisa à sortir une thèse de doctorat de ce travail, qui avait eu pour origine un petit exposé qu'afin de répondre aux théories envahissantes de Strzygowski, j'avais fait devant lui et mes camarades en 1928. J'avais pu le faire, car j'avais — et je conserve — une grande admiration pour le professeur Charles Picard, qui avait effleuré le sujet dans une de ses leçons.

De 1933 à 1938, j'ai travaillé ce livre à Paris et à Londres, et en mars 1938, je l'ai présenté comme thèse de doctorat es-lettres. J'ai été reçu Docteur avec un succès limité, car j'ai été un butte pendant plusieurs heures à des critiques de Louis Halphen, critiques qui, selon la méthode académique, visaient à travers ma modeste personne, la méthode de mon Directeur de thèse, Focillon.

Focillon m'avait prévenu : « Je vous demande de ne rien hâter. Songez à l'importance d'une thèse, et d'une thèse sur cet admirable sujet. Ce sont des choses qu'on ne fait qu'une fois dans sa vie » (14 mai 1937). Mais à la hâte qu'on me connaît, s'ajoutait pour moi la certitude d'une guerre prochaine, et l'idée aussi que si je ne passais pas ma thèse alors, je ne la passerais jamais, car j'étais engagé désormais dans des recherches très différentes. D'ailleurs, après ma soutenance, Saxl confia mon travail à plusieurs de ses élèves que le lirent en détail, et me firent admirablement profiter de leur expérience, de leurs bibliographies. Et le volume s'imprima. Impression assez délicate, car les planches étaient tirées à Paris, le texte en Belgique, la couverture en Angleterre, et les épreuves devaient être relues à Londres et à New York. J'eus un exemplaire en juin 1939. Le volume paraît-il se vendit bien, pendant la guerre, à Londres, et Saxl ne put m'en remettre qu'un seul exemplaire lorsque je le revis à Londres en 1945.

*

[redacted]

Le livre a vieilli, mais il reste utile d'abord par sa bibliographie très imposante que mes amis du Warburg m'avaient aidés à réunir, et qui, selon les règles de l'histoire de l'art allemande, étaient plus abondantes que le texte (une page même ne contient que trois mots, le reste étant occupé par une note, véritable *excursus*), tour de force que pour diverses raisons je ne recommencerai jamais.

Il le reste aussi pour quelques idées générales qui y sont (trop peu) développées. Je croyais et je crois encore, que l'influence antique c'est exercée par l'intermédiaire des monuments gallo-romains de chaque contrée, de chaque ville. D'autre part, si la ville en question a ou n'a pas une école susceptible d'apprendre aux jeunes artistes la littérature antique, l'influence sera différente. Dans un milieu cultivé, ce sera l'influence des thèmes ou des formes, dans un milieu moins cultivé ce sera la seule influence des formes auquel on attribuera un sens différent de celui de l'original. Une des choses alors nouvelles était la réunion des textes sur les monuments antiques trouvés chez les littérateurs ou historiens du Moyen Age. Je crois qu'on en trouverait d'autres dans deux livres de Lehmann-Brockhaus que j'admire beaucoup, les recueils de textes sur l'art mosan, allemand, anglais.

Le livre est à compléter par les travaux d'érudits comme Jean Hubert, W. J. Heckscher, Sauerlander, Richard Hammann, Jullian, Daniel Terlois, et surtout par l'ouvrage magistral de mon savant ami Erwin Panofsky, RENAISSANCE and RENASCENCES IN WESTERN ART (Stockholm, 1960). On trouvera dans ce livre la bibliographie du sujet. Consulter aussi The CLASSICAL TRADITION IN WESTERN ART de B. Rowland jr., Harvard University Press, 1963. Pour les influences orientales, afin de faire le contrepoint, on lira le livre de R. A. Jairazbhoy, ORIENTAL INFLUENCES IN WESTERN ART, Asia Publishing House, London, 1966.

On me permettra d'indiquer que le premier compte-rendu de mon livre fut fait en France dans la grande presse par Pierre du Columbier dans *CANDIDE*, intitulé : *Quand les hommes du Moyen Age découvrirent ce qu'ils avaient sous les yeux.* C'est de là que date notre amitié. Le livre m'a valu aussi celle de Fr. Saxl, de Miss Getrud Bing, de H. Buchthal, d'Otto Kurz, de Jean Seznec, de Sir Anthony Blunt, et c'est pour cela que je tiens encore à lui.

Jean Adhémar.

ABRÉVIATIONS

AA.S.S.	*Acta Sanctorum.*
A.A.F.	*Archives de l'Art Français.*
B.A.F.	*Bulletin de la Société des Antiquaires de France.*
B.E.C.	*Bibliothèque de l'École des Chartes.*
B.E.H.E.	*Bibliothèque de l'École des Hautes Études.*
B.M.	*Bulletin Monumental.*
Boinet	A. Boinet, *La Miniature Carolingienne*, I, Paris, 1913.
Bull. du Comité	*Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques.*
Cabrol	Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, depuis 1924.
Demay	G. Demay, *Des pierres gravées employées dans les sceaux du Moyen Age*, Paris, 1867.
Dictionnaire des Antiquités ou Daremberg.	Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, 1877-1919.
Espérandieu	E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, 1907-1928.
G.B.A.	*Gazette des Beaux-Arts.*
Histoire de l'Art	A. Michel, *Histoire de l'Art*, Paris, 1905-1929.
Mortet	Victor Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'Architecture... en France au moyen âge...*, Toulouse, 1924.
Mortet-Deschamps	T. II du *Recueil...*, publié par V. Mortet et Paul Deschamps, Paris, 1930.
Schlosser, *Schriftquellen*	J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, 1892.

PREMIÈRE PARTIE

LES ÉTUDES CLASSIQUES ET L'HUMANISME AU MOYEN AGE

Une nuit complète n'a pas recouvert les lettres classiques pendant le Moyen Age, disait en 1840 Alexandre Dusommerard. Cette affirmation qui semblait bien audacieuse il y a cent ans ne trouve plus aujourd'hui de contradicteurs sérieux.

C'est que de nombreux travaux, ceux surtout de MM. Maître, Haskins, Gilson, Paré, Brunet et Tremblay (1), ont prouvé que le Moyen Age a pratiqué et aimé les Auteurs de l'Antiquité, que les études classiques n'ont pas été complètement abandonnées, qu'elles ont même connu à certaines époques une vogue considérable.

Cet intérêt pour les lettres classiques, nous voudrions tenter d'en retracer sommairement l'évolution. Les ouvrages des éminents historiens que nous venons de citer ne nous en dispensent pas, puisqu'aucun n'a envisagé la question du point de vue qui nous intéresse : c'est-à-dire d'une part

---

(1) Maître (Léon), *Les Écoles épiscopales et monastiques en Occident avant les Universités*, 1re éd., Paris, 1908 ; 2e éd. Paris et Abbaye de Ligugé, dans *Archives de la France monastique*, vol. XXVI, 1924. Gilson (E.), *La Philosophie au moyen âge*, Paris, 1925. Haskins (Ch. H.), *Studies in mediaeval culture*, Oxford, 1929. Paré (G.), Brunet (A.), Tremblay (P.), *La Renaissance du XIIe siècle, Les Ecoles et l'enseignement, Publications de l'Institut d'Études médiévales d'Ottawa*, III, 1933. Voir aussi Taylor (H. O.), *The classical heritage of the Middle Ages*, New York, 1911. Roger (M.), *L'Enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, Paris, 1905. Lot (F.). *La fin du monde antique...* Paris, 1927 (dans *L'Evolution de l'humanité,... dirigée par Henri Berr*, XXXI) et ce merveilleux instrument de travail qu'est le Bekker (Gustavus), *Catalogi Bibliothecarum antiqui*, Bonn, 1885. Ajoutons la publication capitale de Max Manitius, *Handschriften antiker Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, Leipzig, 1935. Mais le Manitius, s'il est plus complet que le Becker, ne le remplace pas ; il y a entre eux la différence d'un ouvrage qui donne, auteur par auteur, la suite des mentions d'auteurs classiques dans les bibliothèques à un qui donne intégralement, siècle par siècle, le catalogue entier des bibliothèques.

l'étude spéciale de la survivance de ceux des auteurs classiques dont l'œuvre pouvait avoir une influence plastique, et de l'autre l'étude des centres littéraires à côté desquels s'est créée une école de sculpteurs ou de peintres (1).

Donc, dans un rapide essai, nous dirons la persistance des traditions antiques au VIIe siècle malgré les invasions et les désastres qui ont accompagné la chute de l'Empire, la reprise sérieuse des études à l'époque de Charlemagne et grâce à ses encouragements, puis la décadence du IXe et du Xe siècle, et la Renaissance du XIe qui s'est prolongée jusqu'aux années douze cents. Alors la création des Universités et le succès considérable des études philosophiques amènent l'abandon des Humanités qui, malgré une tentative timide des lettrés à la fin du XIVe siècle, ne reprendront vie que dans les dernières années du XVe siècle, grâce à l'action de l'Italie.

(1) Voir cependant l'article de K. Burdach, *Nachleben des griechisch-römischen Altertums in der mittelalterlichen Dichtung und Kunst*.... dans *Vorspiel*, t. I (Halle, 1925), p. 49-100.

CHAPITRE PREMIER

LES ÉTUDES CLASSIQUES A L'ÉPOQUE PRÉROMANE

A. Les Temps Mérovingiens

Au VIe siècle, alors que l'Europe commençait à peine à se remettre des désastres et des drames qui avaient marqué la fin du Monde Antique, l'activité intellectuelle ne pouvait être considérable en Gaule.

Cependant elle n'avait pas entièrement disparu. Et l'on peut s'étonner de voir cette flamme si fragile résister aux bouleversements des Invasions et à la terrible réprobation des Pères de l'Église. Les œuvres des auteurs classiques s'étaient conservées, car dès avant le IVe siècle, dans les premiers monastères créés sur notre sol, les dons des seigneurs gallo-romains avaient fait entrer les « volumina » des auteurs de l'Antiquité. Et les Barbares, s'ils ont détruit les villas privées des lettrés du IVe siècle, n'ont pas anéanti tous les monastères que leurs chefs, chrétiens, leur ordonnaient de respecter. D'autre part les Pères et les Apologistes avaient compris qu'ils ne pouvaient pas se passer de la littérature classique où ils étudiaient les arguments de leurs adversaires, et où, dit fort justement M. Lot, à défaut de traités didactiques, ils puisaient les notions essentielles d'histoire, de philosophie, de sciences physiques et naturelles (1).

Ceci posé, ce serait un paradoxe de nier la pauvreté intellectuelle du VIe et du VIIe siècle que cent faits nous révé-

(1) F. Lot, *La fin du monde antique*... Paris, 1927, p. 430. M. Lot ajoute à cette raison qu'ont eu les clercs du VIe siècle de ne pas détruire les écrits des Anciens deux autres qui nous paraissent aussi très fortes : « Mépriser les ressources de la « rhétorique », dans la polémique contre les païens..., qui la possédaient à fond eût été se priver d'une arme indispensable... D'ailleurs, au IVe et au début du Ve siècle, les plus illustres des chrétiens sont attachés, malgré tout, à Rome. Ils sentent eux aussi que le maintien de l'esprit national est lié à une certaine forme de culture ».

lent (1). L'italien Fortunat, dont la patrie avait conservé mieux que tout autre pays les trésors de la littérature antique, connaissait encore les poètes profanes, et les citait volontiers. Les éloges courtois qu'il fait de ses amis pourraient même faire penser que ceux-ci sont, comme lui, de véritables lettrés. Lorsqu'il reçoit une lettre de Martinus « il la boit plus qu'il ne la lit » ; à côté d'elle que valent les œuvres des anciens? « Quo laborat quadrus Maro, quo rotundus Cicero » (2). Mais ces louanges que reçoivent avec plaisir Dynamius, Jovinus, Gogon, ne sont que des amabilités destinées à des auteurs d'une culture sans doute assez superficielle. La réputation de lettré s'acquérait alors à bon marché ; cependant on cite le cas d'un certain Andarchius qui a lu Virgile, le Code Théodosien et l'Art de calculer (3) ; Saint Bon connaît « les éléments de la Grammaire » (4).

Par contre les écrits de Grégoire de Tours fournissent un exemple rare d'une réelle culture littéraire au VIIe siècle. Son grand-père Nizier lui fit connaître les classiques : très jeune il lut Virgile, Salluste, Aulu-Gelle, Horace et Pline. Même après avoir pris contact à Clermont avec la littérature sacrée qui demeure son étude préférée, malgré ses invectives contre les auteurs païens, il ne peut s'empêcher d'en faire de nombreuses citations (5).

A la même époque Chilpéric envoie des lettres dans toutes les cités de son royaume pour faire revivre les études classiques, il ordonne de faire travailler les enfants, et de « récrire les livres des Anciens qui ont été effacés à la pierre

(1) Cf. notamment la préface de l'*Historia Francorum* de Grégoire de Tours.
(2) Fortunat, *Carmina* V, dans *M.G.H. AA. AA.*, IV, I, p. 102.
(3) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, IV, 46.
(4) *Vie de St Bon*, dans Mabillon, *AA. SS. Ord. Sti. Ben.* III, I. p. 90. Didier, évêque de Vienne, « recitabat in ecclesia fabulas Jovis et eas moraliter exponebat in praedicatione sua » M. G. H. SS. rer. Merov., III, 620.
(5) Il utilise le *Catilina* de Salluste, aux premiers chants de l'*Énéide* il emprunte de nombreux vers, et se les assimile assez complètement pour en tirer son inspiration. Voir M. Bonnet, *Le latin de Grégoire de Tours.* Paris, 1890. In-8o, p. 30-31 et Roger, *op. cit.*, p. 103-110.

ponce » (1). Cette dernière décision est fort importante : ainsi, le Roi, soucieux de ne pas voir disparaître les œuvres des classiques, défend la pratique, courante de son temps des palimpsestes, et prescrit même de recopier les ouvrages païens que les moines avaient effacés pour écrire sur leur parchemin des traités religieux.

Mais le peu qui subsistait des études classiques n'était pas pratiqué de façon désintéressée. Ces connaissances devaient être utilisées à la glorification du Christ et au triomphe de l'Église. Elles donnaient les éléments nécessaires à l'étude des Saintes Écritures, auxquelles elles étaient subordonnées ; un écolâtre d'alors, le grammairien Virgile, déclarait que les livres profanes « à côté du large fleuve de l'Écriture... ne forment qu'un petit ruisseau » (2).

Ces faibles vestiges de culture antique semblaient aux théologiens, préoccupés avant tout de la lutte contre le paganisme, recéler toute sorte de dangers. L'auteur de la vie de Saint Éloi prononce contre les lettres païennes des invectives célèbres inspirées de Saint Jérôme : « Que nous conseillent dans leur philosophie Pythagore, Socrate et Aristote ; quel profit retirons-nous de la lecture de ces poètes criminels qui se nomment Homère, Virgile et Ménandre? En quoi sont utiles à la société chrétienne Salluste, Hérodote, Tite-Live qui racontent l'histoire des païens? En quoi les discours de Lysias, Gracchus, Démosthène et Cicéron, exclusivement occupés de l'art oratoire, peuvent-ils être comparés aux doctrines pures et belles du Christ? » (3)

Toutefois, malgré la véhémence de ces anathèmes et l'état d'esprit général qu'ils trahissent, l'attraction exercée par la culture antique, même combattue, subsiste chez les chrétiens les plus zélés. Ce faible courant demeure perceptible au milieu des bouleversements des invasions et des guerres. Il se trouvera tout prêt à prendre une force nouvelle lorsque bientôt, au VIIIe siècle, le permettront des circonstances favorables.

(1) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, V, 46, *M. G. H. SS. Rer. Mer.*, I, 238.
(2) Roger, *op. cit.*, p. 124.
(3) *Vita Eligii*, éd. B. Krusch, dans *M. G. H. SS. Rer. Mer.*, t. IV, p. 665.

B. Le Renouveau des Études Classiques au viiie siècle

1. *Action de Charlemagne*

Charlemagne revêtait la pourpre des Césars ; il comprit que, pour l'éclat de son règne, il lui fallait les imiter d'aussi près que possible. Un premier devoir s'imposait donc à lui : protéger les Lettres comme l'avait fait Auguste au temps de l'Age d'or.

Mais, pour assurer le renouveau des études classiques, il était, on l'a vu, difficile de trouver des maîtres en Gaule. L'empereur alla en chercher dans les pays où la culture antique s'était mieux conservée. Le lombard Paul Diacre et l'anglo-saxon Alcuin furent de précieux auxiliaires pour le vaste mouvement qu'il voulait susciter.

D'autre part, il exhortait les chefs des grands monastères de son empire à jouer le même rôle que ces éminents lettrés étrangers. Vers 787, il écrivait à Baugulf, abbé de Fulda, pour lui conseiller d'étudier les lettres, et de s'y appliquer « avec une persévérance pleine d'humilité » (1). Il mettait à une donation faite à l'abbaye d'Osnabruck cette condition expresse qu'on y entretiendrait des clercs sachant le grec et le latin (2). C'était aux lettrés de préférence qu'il attribuait les évêchés et les abbayes (3).

Lui-même tout le premier donnait l'exemple : il savait parler le latin comme sa langue paternelle, dit Eginhard ; quant au grec, il le comprenait mieux qu'il ne le parlait (4).

---

(1) Maître, *Les Écoles...*, p. 9, et Kleinclausz dans *Hist. de France* (Lavisse), t. I, II, p. 342-343. L'exemple de Charlemagne était suivi par les Papes. En 826 dans le Concile de Rome (canon 37) Eugène II recommande de former des écolâtres capables d'apprendre à leurs élèves, en même temps que les dogmes sacrés, les arts libéraux.

(2) Baluze (Étienne), *Capitularia*, éd. Boretius, *M.G.H. LL.* II, 1, 1883 p. 79.

(3) Eginhard, *Vie de Charlemagne*, éd. Halphen, Paris, 1923, chap. 25.

(4) « Latinam (linguam) ita didicit ut aeque illa ac patria lingua orare sit solitus, Graecam vero melius intellegere quam pronuntiare poterat » (Eginhard, *loc. cit.*, p. 74, cap. 25).

Avec les personnages de sa cour groupés autour de lui, il discutait volontiers les questions « grammaticales » c'est-à-dire littéraires ; il avait donné à certains de ses familiers des surnoms choisis surtout dans l'antiquité païenne : à côté de David et Aaron, c'étaient Horace, Homère, Naso, Thyrsis, Ménalque, tous noms dont les syllabes profanes semblaient charmer l'oreille de ces Francs du ixe siècle (1). Conformément au désir de son maître qui voulait être comparé à Auguste, Eginhard, son historiographe, écrira la vie de Charlemagne en prenant pour modèle la *Vie des douze Césars* de Suétone, et notamment la biographie d'Auguste à laquelle il emprunte non seulement un cadre, mais encore nombre de traits qu'il applique à l'empereur franc (2).

2. *Les grands lettrés*

Dans le même temps Alcuin faisait de Saint-Martin de Tours le centre le plus important des études classiques renaissantes. Il avait passé sa jeunesse à l'école d'York, foyer de grande culture profane. Il avait pu y lire, outre les Pères, les historiens et les poètes de Grèce et de Rome (3). Il préférait alors la lecture de Virgile à celle des Psaumes. Plus tard, dans son abbaye, il apprendra aux étudiants à tracer de belles lettres capitales ou onciales d'après les manuscrits antiques ; il leur fera lire les anciens auteurs. « Votre Flaccus, écrit-il à Charlemagne, pour se conformer à vos exhortations, ...s'efforce... de distribuer aux uns le miel des Saintes Écritures, et d'enivrer les autres du breuvage généreux des lettres anciennes » (4). Ses disciples s'adonnaient aux mêmes études avec une passion qui l'effraya bientôt ; il craignit de les voir délaisser les Écritures au profit des

---

(1) Ebert, A. *Hist. littér. chrét. Occident*, t. II, p. 10.

(2) Rappelons qu'un autre restaurateur des lettres antiques, François Ier, sera aussi comparé à Auguste par ses contemporains, cf. H. Gillot, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Champion, 1914, p. 22.

(3) Voir les *Versus de sanctis Euboricensis ecclesiae*, v. 1548, ss. de Becker, *Catal. Biblioth.*, p. 3.

(4) Maître, *Écoles...*, p. 33.

divertissements profanes. Il déclare alors qu'on doit aimer la sagesse non pour elle-même, mais pour Dieu, et que les arts libéraux ne doivent être qu'un degré « qui mène à la connaissance de l'Écriture » (1). Sous l'empire de ces scrupules, il se méfiait dans sa vieillesse de la lecture des Anciens pratiquée dans un but purement littéraire, et engageait les clercs à ne pas se laisser séduire par la « luxure Virgilienne (2) ». Il raillait Rigbod, archevêque de Trèves, de savoir par cœur l'Énéide mieux que l'Évangile (3). Mais il était trop tard pour arrêter les humanistes dans leur découvertes de la littérature romaine. Malgré lui son disciple Sigulfe le Vieux se fait lire Virgile en grand secret par deux jeunes gens confiés à ses soins (4), et le moine Bernon n'en copiera pas moins un Virgile pour l'offrir à Saint Martin de Tours (5).

Un autre des esprits cultivés du IXe siècle, Théodulf, abbé de Fleury-sur-Loire, comme Alcuin préoccupé par les questions d'enseignement (6), apportait la même passion à l'étude des lettres antiques. Les auteurs païens n'avaient guère de secrets pour lui. S'il y cherchait parfois des éléments d'apologétique chrétienne, il savait en goûter directement le charme et les célébrer ouvertement :

Et modo Pompeium, modo te, Donate, legebam,
Et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.
In quorum dictis quamquam sint frivola multa,
Plurima sub falso tegmine vera latent (7).

Il décrit complaisamment un vase antique à lui offert, et à propos d'un Eros ailé, sans doute par lui aperçu sur

(1) Alcuin, *ep.* 43, *P.L.*, t. C, col. 451.
(2) *Vita Alcuini*, dans *AA. SS.*, Mai. IV, p. 147.
(3) *P.L.*, t. C, col. 440-42 (*ep.* CLXIX).
(4) L. Delisle, *Mémoire sur l'école calligraphique de Tours*, extrait des *Mémoires Acad. Inscript.*, t. XXXII, 1re partie, p. 23.
(5) L. Delisle, *op. cit.*, p. 21.
(6) Un de ses *capitulaires* édicte que dans chaque paroisse le curé devra apprendre à lire gratuitement à tous les enfants qu'on voudra bien lui confier, cf. *P.L.*, CV, col. 196 (§ XX).
(7) Theodulf, *carm.* XLV, 17 ss., éd. Dümmler dans M. G. H. *Poetae latini aevi carolini.*

quelque peinture, il s'attarde à expliquer le sens exact des attributs de l'Amour, les flèches, la torche, les ailes (1).

3 *Les auteurs classiques dans les bibliothèques monastiques*

Pourrait-on déterminer quels étaient les auteurs anciens, lus et étudiés à cette époque non seulement par les grands lettrés dont nous venons de parler, mais encore par la généralité des clercs dans les grands centres littéraires ; à Tours, Reims ou St Benoît par exemple ? Les catalogues des bibliothèques monastiques vont nous fournir à cet égard de précieux renseignements (2).

On constate, grâce à cette source, qu'à Bobbio et à St-Gall comme à Lorsch et à St-Riquier les poètes et les historiens profanes prenaient, à côté des Pères, une place importante. Parmi les livres qui servaient ainsi aux études littéraires, aucun n'avait un succès égal à celui des poèmes de Virgile. Celui-ci était à St. Martin de Tours, on l'a déjà vu, l'auteur préféré. Partout il est lu, commenté, objet de gloses (3), et on les considère comme la base de toute science.

(1) Theodulf, *carm.* 45, v. 33 ss. dans Schlosser, *op. cit.*, p. 426. Quelques recherches sur le rôle de la Mythologie antique dans la littérature, et spécialement la poésie carolingienne pourraient entrer dans le cadre de nos études, avec les images que suggèrent les auteurs : il n'est pas indifférent de noter que le soleil reçoit le nom de Phébus, et Sedulius Scottus évoquera les fenêtres d'une église « quam Phoebus lustrat radiis et crine sereno » (*Carmina*, II, 42 dans Schlosser, p.69, répété dans *Carmina*, II, 32, et II, 4) ; l'Enfer est comparé au Tartare, le ciel à l'Olympe, et St Pierre, qui en garde les clefs devient sous la plume d'Alcuin (*Carm.* CIII, Schlosser, p. 66) « Claviger aethereus, portas qui servat Olympi.» Ermold le Noir, parlant de l'impératrice Judith, adroite aux travaux de l'aiguille, la compare à Minerve ou à Arachné (*ibid.*, p. 409).
(2) Nous avons recherché les éléments de cette étude dans les catalogues publiés par G. Becker, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, et par Delisle, *Cabinet des Manusc rits*, t. I, 1868.
(3) A Lorsch, deux Virgile, et quelques cahiers de *Bucoliques* au Xe siècle (Becker, 37 nos 546, 590) ; à Bobbio, quatre volumes du poète, et deux de gloses sur lui (*ibid.*, 32, nos 358-361 et 436-444) ; à St-Riquier en 831, les *Eclogues* glosées (*ibid.*, II, no 186) ; à St-Benoît-sur-Loire, le moine Rahinguo donne vers 900 un Virgile copié

On lui emprunte son nom ou celui de ses héros : un archevêque de Strasbourg s'appelle Virgile, un évêque de Paris Énée. Les historiens littéraires s'en emparent, et un manuscrit d'Oviedo étudie sa vie (1). Après et à côté de lui on trouve dans les catalogues Térence (2), Horace (3), quelques satires de Juvénal, les épigrammes de Martial (4). Les poésies d'Ovide ne figurent guère que dans les catalogues encyclopédiques de St-Gall et de Bobbio ; elles ne servaient pas encore à l'enseignement (5). On rencontre encore un groupe d'auteurs que le Moyen Age ne séparera plus et qui, dès l'époque carolingienne, auront sur l'art une certaine influence : les fables d'Avianus, le *Physiologus*, le *Caton* où les enfants apprendront sous une forme parfois amusante quelques règles morales (6). Cependant comme il importe aux yeux des théologiens de ne pas laisser prendre à ces écrits païens une place trop grande, des ouvrages, peut-être ceux de Fulgence, figurent à côté de ceux-ci, et en donnent une interprétation philosophique conforme à l'orthodoxie (7). La *Psychomachie* de Prudence n'était pas oubliée ; elle devait jouer un rôle important dans la culture religieuse et profane du VIIIe siècle.

---

par lui (cf. L. Delisle, *Virgile copié au Xe siècle par le moine Rahingus, École française de Rome, Mélanges* 1886, p. 239-250). Voir aussi les catalogues de St-Gall, Freising, Oviedo dans Becker.

(1) Becker, *op. cit.*, 26, no 38.

(2) Le plus célèbre Térence du IXe siècle est le manuscrit illustré de St-Denis, qui a passé à la Bibliothèque Nationale, et dont nous reparlerons (cf. notre p. 203).

(3) É. Chatelain signale enfin, dans sa *Paléographie des classiques latins*, une anthologie du IXe siècle (B. N. Lat. 8017 ; cf. I, p. 4, Pl. XIV) contenant une poésie de Catulle dont on ne reverra plus les œuvres avant le XVe siècle (B.N. Lat. 8071).

(4) Voir les mss. cités par Chatelain, et ceux réunis par Plessis et Legay (Horace, *Œuvres*, 10e éd. Hachette, 1924) venant de St-Pierre de Beauvais, St-Benoît-sur-Loire (rapporté par Alcuin), Reims, etc. Cf. l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* par E. de Coussemaker. Paris, 1852, p. 102 sur les *Odes* d'Horace mises en musique au Xe siècle.

(5) Becker, *op. cit.*, p. 35 et 65. Chatelain (II, p. 1-4) cite pour le IXe siècle six Ovide, dont trois à la Bibliothèque Nationale.

(6) A St-Benoît-sur-Loire au IXe siècle (Ch. Cuissard dans *Cat. général Mss. Bibl. publ. franç.*, XII, 1889, p. 3) on conservait trois *Avianus*, un Ésope, un Caton et un *Physiologus*.

(7) Becker, *op. cit.*, p. 62.

Parmi les historiens il semble que c'est Trogue-Pompée abrégé par Justin dont le nom reparaît le plus souvent, et qui connaît le plus de vogue (1). Cette histoire des Macédoniens, très lue, aura une grande action sur la formation de la légende d'Alexandre. Salluste, Lucain, la *Thébaïde* de Stace et Pline l'Ancien complètent la documentation historique du temps. Homère, considéré alors comme un historien, est souvent cité. Mais il ne semble pas que le texte grec de son œuvre ait été connu, ni même souvent l'*Ilias latina* (traduction latine attribuée à Pindarus Thebanus), car on confondait avec les œuvres véritables du poète les compilations comme l'*Excidium Trojae* de Dictys de Crète et le *De Bello Trojano* de Darès le Phrygien (2).

Ainsi, ces textes et ces exemples permettent vraiment de dire que Charlemagne par son action personnelle (3), et avec l'aide de plusieurs grands écolâtres, a fait quelque temps revivre le culte des lettres antiques.

4. *Le déclin des études classiques*

Mais bien vite, dès le milieu du IXe siècle, l'éclat des études classiques, si vif jusque là, tend à s'atténuer. Louis le Pieux qui, dans sa jeunesse, sous l'influence d'Ebon, avait appris par cœur les poèmes des Anciens, s'en désintéressera rapidement (4). Son fils, Charles le Chauve, voulut réagir, c'était un prince savant qui encourageait les études grecques (5), possé-

---

(1) Becker, *op. cit.*, voir *Index* I, s. v. Justinus et Trogus.

(2) A St-Riquier (Becker, *op.cit.*, 11, no 191) : «*Historia Homeri* ubi dicit (Dictys) et Dares Phrygius». Un Darès à Bobbio (*id.*, p. 67), avec un Dictys. — Rappelons que nous ne faisons état que des livres dont les artistes ont pu fournir un commentaire plastique. Nous laissons de côté les philosophes et ne citons que pour mémoire le *Timée* de Platon du IXe siècle à Lyon ; les *Verrines* (même époque) de Cluny partagées actuellement entre Genève et Oxford (G. Vaucher dans *Genava*, 1931, p. 120-124) ; et les trois Lucrèce du Nord de la France cités par Chatelain.

(3) Cf. Eginhard, éd. L. Halphen, 1923, p. 30.

(4) Cf. Helgaud, cité par Maître, *Écoles...*, p. 20.

(5) Deux conciles, l'un en 855, l'autre en 859, prennent des dispositions pour relever le niveau des études (cf. Ampère, *Histoire littéraire...*, p. 129).

dait une belle bibliothèque à la tête de laquelle était placé Hilduin, et dirigeait personnellement le grand centre littéraire de St-Denis, héritier de celui de Reims. Selon Héric d'Auxerre, « il n'égale pas seulement son très fameux aïeul (Charlemagne) par son goût pour les immortelles études, mais il le surpasse par son incomparable ferveur » (1). Cette ferveur et ce goût ne se maintiendront pas dans la famille impériale, et la décadence des études s'accentue vite, causée en partie par les luttes politiques, et vivement souhaitée d'ailleurs par ceux seuls qui auraient pu l'empêcher ; les clercs, les théologiens. La culture antique, trop profane aux yeux de ceux-ci, leur semble de plus en plus inutile et dangereuse. Car les moralistes constatent avec tristesse que la recherche du beau style suscite plus d'intérêt que celle de la vertu. Paschase Ratbert s'était étonné qu'on n'étudiât pas les livres sacrés avec autant de soin que les Tragiques et les Poètes. Un peu plus tard, Gumpold, évêque de Mantoue, blâme ceux qui consacrent aux jeux poétiques des esprits destinés par Dieu à de plus hautes spéculations, ceux qui « ne craignent pas de laisser périr la mémoire des Saints, et, s'attachant aux écrits des païens, ... rejettent avec mépris tout ce qui est divin (2) ».

Toutefois, même à cette époque de déclin, un dernier représentant des esprits curieux de l'Antique subsiste encore, le grand écolâtre Loup de Ferrières, mort vers 862. Il avait aimé les lettres dès son enfance, et n'avait jamais pensé, quant à lui, que leur étude fût vaine, ni entachée de superstition. Les connaissances par lui acquises, bien que très vastes, ne lui suffisaient pas ; il déplorait la disette croissante des maîtres et l'abaissement du niveau des études (3). Sans cesse occupé à la recherche des œuvres antiques,

(1) Cité par M. Kleinclausz dans *Histoire de France de Lavisse*, II, 1, p. 374. Sur Jean Scot Érigène, grand philosophe, et en tête avec Hincmar et Hilduin de ce mouvement, cf. D. Maieul Cappuyns, *Jean Scot Erigène...*, Louvain-Paris, 1933, notamment p. 55, 128 ss. Voir encore une citation d'Horace en 967 dans une charte de Wicfrid, évêque de Verdun (*Archives historiques et littéraires*,1889, p.90).

(2) F. Ozanam, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, Paris, 1850, p. 48.

(3) *Epistolae*, éd. Levillain, t. I, p. 4.

il priait ses amis de lui envoyer les manuscrits qui se trouvaient en leur possession pour les faire copier (1). Ses lectures marquent d'une forte empreinte le style et les idées de sa correspondance. Il cite volontiers Horace, une fois de mémoire (2). Il connaît si bien Virgile qu'il se l'est entièrement assimilé, et qu'il dira pour exprimer l'autorité du St. Esprit qu'elle est « fallere nescia » (3). Les études historiques lui inspirent aussi un vif intérêt, et il a même composé un résumé des *Gestes des Empereurs*.

Cet écolâtre instruit nous intéresse particulièrement parce qu'il recherche non seulement des manuscrits d'auteurs classiques, mais aussi des œuvres d'art exécutées dans le même esprit. C'est pourquoi il envoie à St-Denis deux orfèvres pour les faire instruire par les artistes dionysiens dont la renommée lui a appris l'habileté (4).

Avec lui va s'éteindre pour plus d'un siècle le mouvement suscité par l'empereur Charles. Il faudra attendre jusqu'à l'époque de Gerbert pour retrouver, dans le dernier tiers du xe siècle, ce type d'écolâtre érudit et l'ardeur de ce goût pour les auteurs profanes. Les crises religieuses et les luttes politiques ont fait sombrer au bout de cinquante ans à peine cette renaissance classique à laquelle Charlemagne avait attaché sa gloire.

(1) Il demande à son ami Guénelon de lui prêter un Tite-Live (*Epistolae*, éd. Levillain, II, p. 130), à Marcwald de lui faire parvenir le Suétone de l'abbaye de Fulda (*op. cit.*, éd. Levillain, I, p. 56), à Regimbald un Salluste et les *Verrines* (*op.cit.*, II, p. 125), à Eginhard les *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle ; au Pape enfin un Quintilien et un Cicéron qu'il a réclamés déjà à Altsig et Ansbald (*op. cit.*, II, p. 122). Cf. aussi Ch. E. Beeson, *Lupus of Ferrières as scribe and text critic* [Sur le *De Oratore*], Cambridge, Mass., 1930.

(2) Éd. Levillain, p. 2.

(3) Il est toujours désireux de corriger les textes pour en avoir d'irréprochables ; voir *op. cit.*, II, p. 4. Cette même préoccupation se retrouve parfois, par exemple dans une lettre (Becker, *op. cit.*, p. 125) du moine Froumund de Tegernsee qui prie un ami de lui envoyer un Horace pour compléter le sien.

(4) *Ep.* 25, dans *op. cit.* I, 122.

CHAPITRE II

LES ÉTUDES CLASSIQUES AU XIe ET AU XIIe SIÈCLE

I. — Reprise des études classiques.

Les théologiens et les humanistes.

Ce n'est guère avant les dernières années du xe siècle qu'on voit les clercs reprendre goût aux lettres. Mais très rapidement, grâce à l'impulsion de quelques grands abbés, les études littéraires reprennent une importance considérable. Celle-ci ne fera que croître au cours du xie et du xiie siècle.

Tous les clercs dans les écoles monastiques ou épiscopales étudient donc les lettres classiques, mais avec des sentiments bien divers qu'il est intéressant d'observer.

Les uns, les théologiens, y cherchent surtout des leçons de langage élégant, des expressions heureuses, des citations qu'ils insèrent non seulement dans leurs lettres mais encore dans leurs traités et leurs sermons. Mais cet « or » des lettres antiques, ils disent avec horreur qu'on doit le chercher « au milieu de la fange » (1) et, de Raban Maur à Jacques de Vitry (2), ils comparent les doctrines des auteurs anciens à la femme Madianite dont parle l'Écriture, cette captive d'Israël qui ne devint inoffensive que lorsqu'on lui eut coupé les ongles et rasé les cheveux.

Les autres, véritables humanistes, en lisant assidument les Anciens, les étudient pour leur délectation personnelle, et non plus seulement pour y chercher d'harmonieuses citations. Ils ne peuvent tout à fait dissimuler leur plaisir d'y trouver l'expression d'une civilisation raffinée, d'une pensée originale qui, loin des luttes théologiques, les faisait vivre dans le domaine de la poésie et de l'art pur.

(1) Sudre, *Publii Ovidii Metamorphoseon libros...* Paris, 1893,in-8°, p. 6.

(2) L. Bréhier, *L'Art en France...*, 1929, p. 116 et Jacques de Vitry, *Sermon XVI* dans Pitra, *Analecta Novissima*, t. II, p. 367.

Mais, redoutant d'être taxés d'hérésie par l'intransigeance des théologiens, ils prennent leurs précautions. Il se croient tenus d'afficher un mépris de façade à l'encontre des auteurs païens qu'ils ne cessent cependant de lire. Guibert de Nogent, Hildebert de Lavardin, Pierre de Blois, par exemple, tous trois grands lecteurs et grands admirateurs des anciens, déclarent tout haut qu'ils ne lisent plus les « lepores amatorios » d'Ovide (1), qu'ils abandonnent les coassements de grenouilles des rhéteurs (2). « Quelle folie, disent-ils, de célébrer en vers Hercule et Jupiter » (3). Ils n'en poussent pas moins cependant avec passion leur étude des poètes antiques, et ne se privent pas d'écrire ces compositions qu'ils blâment.

On comprend les précautions oratoires ainsi prises par les humanistes lorsqu'on constate la violence des invectives dirigées par les théologiens inquiets contre les lettres anciennes.

« Dant sibi turpiter oscula Jupiter et schola Christi » (4) proclament avec autorité les auteurs ecclésiastiques. On colporte mille traits frappants pour montrer jusqu'où va pour les clercs le danger de lire les auteurs profanes. On leur raconte l'histoire de cet écolâtre malade qui voyait en son délire tourbillonner autour de son lit la ronde infernale des héros de l'*Énéide* (5). Herbert Losinga voit en rêve le Christ lui apparaître pour lui reprocher de lire les mensonges d'Ovide et les invectives de Virgile (6). De même un songe fameux de Saint Eudes de Cluny lui montre, à la place de Virgile qu'il lisait volontiers, un vase magnifique d'où sortaient des serpents affreux (7). Parfois les ouvrages des anciens sont comme

(1) Guibert de Nogent, *De Vita sua*, éd. G. Bourgin, p. 64.

(2) Bourgain (L.), *La chaire française au XIIe siècle*, Paris, 1879, p. 251.

(3) *P.L.*, t. CCVII, col. 232 ss.

(4) Bernardus Morlanensis, *De contemptu mundi*, l. III, dans Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, t. I, p. 218.

(5) *Vita Sancti Popponis*, dans M. G. H. *SS.*, XI, 314.

(6) Comparetti, *op. cit.*, t. I, p. 123.

(7) Dom Martin Marrier, *Bibliotheca Cluniacensis*, Mâcon, 1915, in-fol., col. 18. Voir une anecdote du même genre racontée au xe siècle par Ermenric Elwangensis, *M. G. H. Epistolae Carolini Aevi*, *III*, 561.

notés d'infamie. A St-Gall on les conserve dans une bibliothèque séparée destinée à la « materialis lectio » (1). L' *Ordo Cluniacensis* du milieu du XIe siècle indique que, pour demander un livre composé par un païen, il faut se gratter l'oreille avec le doigt « ainsi que fait un chien avec sa patte, parce qu'un infidèle ne peut être comparé qu'à un animal de cette espèce (2) ».

Les inquiétudes des théologiens n'étaient pas, il faut l'avouer, dépourvues de fondement. D'une part ces lectures profanes pouvaient troubler les moines. Gervin, abbé de St-Riquier raconte que « son chaste esprit fut souillé par la lecture journalière des poètes » (3). L'attrait de la vie facile, le « carpe diem » d'Horace devaient constituer une tentation dangereuse pour ces hommes soumis à d'austères disciplines. D'autre part et surtout on craignait l'abandon des études théologiques au profit des études profanes. La Bible, les écrits des Pères risquaient de voir diminuer le nombre de leurs copistes et de leurs commentateurs.

On voulait éviter des scandales semblables à celui du grammairien italien dont parle Raoul Glaber, ce Vilgardus qui professait à Ravenne et, passionné pour l'étude des anciens, voyait en songe Virgile, Horace et Juvénal, qui lui rendaient grâce de lire assidument leurs ouvrages, et lui promettaient qu'il participerait à leur gloire ; Vilgardus enivré par cette visite se mit à « enseigner des choses contraires à la foi, et à assurer qu'on devait croire sur tous les points les dires des poètes » (4). Cette singulière doctrine, bien que condamnée par le Pape, avait rencontré de nombreux adeptes. C'est en somme une hérésie scolaire analogue que visera plus tard la condamnation contre Abélard.

On allait jusqu'à craindre la renaissance à la faveur de l'humanisme des vieux cultes païens, qu'on avait eu tant de peine à déraciner... Hildebert, malgré ses sympathies pour les auteurs anciens, rappelle aux fidèles qu'ils ne sont

(1) Lenoir, *Architecture monastique*, t. II, p. 306.
(2) Bernard, *Ordo Cluniacensis*, dans Comparetti, *op.cit.*, t.I, p.113.
(3) Ch. Pfister, *Études sur le règne de Robert le Pieux*, B. E. H. E. fasc. 64, 1885, p. 4.
(4) R. Glaber, *Hist.*, III, 12, éd. M. Prou, p. 50.

pas disciples de Minerve ou de Vénus, mais enfants du Christ. Garnier de Langres s'indigne contre ceux qui vouent un culte à Maïa (1) ; et quand Eudes de Sully abolit la fête des fous, il proclame une fois de plus qu'il ne faut plus célébrer la fête de Vénus et Daphné au printemps, celle de Pluton et Proserpine en février, ni planter des arbres en l'honneur de Diane.

Mais la multiplication et la véhémence de ces avertissements et de ces tentatives de réaction montrent clairement la persistance et l'étendue d'un mouvement humaniste qui ne va cesser de s'accroître au cours des XIe et XIIe siècles. L'attrait pour les lettres profanes devient en réalité de plus en plus vif ; il ne pouvait être d'ailleurs qu'encouragé et entretenu par l'enseignement même, tel qu'il se trouvait organisé dans les écoles du temps (2).

II. — L'enseignement de la « grammaire »

Dans les écoles du Moyen Age, en effet, l'éducation commençait par la Grammaire ; or celle-ci n'était pas seulement la science de bien parler et de bien écrire, mais encore « l'art de commenter les Poètes et les Historiens » (3). Les études grammaticales ainsi entendues jouissaient d'une grande faveur, et les étudiants se contentaient souvent de cette culture littéraire sans aborder la théologie (4), considérée pourtant comme la science suprême.

Le maître lisait à haute voix les textes antiques (5) ; il les expliquait ensuite. Cette explication dépassait un simple commentaire linguistique, car il exposait le sens du passage,

(1) Bourgain, *Chaire française*, p. 313.
(2) Déjà St Augustin déplorait que les enfants, apprenant les vers de Virgile dans leur jeune âge, ne puissent plus l'oublier.
(3) Raban Maur, cité dans Maître, p. 145. Monseigneur Dupanloup, si l'on en croit Renan, avait repris la tradition des écolâtres du moyen âge. Il avait une « foi absolue dans les études classiques... Ces études pour lui faisaient partie de la religion... Virgile lui semblait faire partie de la culture intellectuelle d'un prêtre au moins autant que la Bible » (*Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 169 s).
(4) Pierre de Blois, *ep.* IX, *P.L.*, t. CCVII, col. 25.
(5) « Auctores tenero fac ut ab ore legas » dit Evrard l'Allemand (cf. Faral, *Les Arts poétiques...*, B.E.H.E. t. 238, p. 358).

et en tirant des considérations littéraires ou même religieuses, Virgile, l'auteur de la 4e *Églogue* et du « Jam nova progenies » ne devait-il pas être tenu pour un prophète du Christ, puisqu'il avait annoncé que le nouvel homme descendra du ciel sur la terre, thèse qu'après Fulgence développera tout le Moyen Age.

Nous sommes incomplètement renseignés sur le détail des auteurs ainsi étudiés. Evrard l'Allemand dans son *Laborintus* cite cependant parmi ceux-ci (1) les fabulistes, puis les poètes et les historiens : Ovide, Juvénal, Perse, Virgile, Stace, Lucain, Darès, Homère. Dans d'autres écoles où les études littéraires étaient plus poussées, l'enseignement était encore plus complet. D'après un manuscrit étudié par M. Haskins, les livres usités à Paris à la fin du XIIe siècle en vue de l'enseignement, comprennent Virgile dans son entier, Stace, Lucain, Juvenal, Horace, Salluste qui forment la base des études. Ovide, Martial et Pétrone doivent être lus avec précaution. Enfin on voit figurer sur la liste quelques historiens et des dialecticiens (2).

Les catalogues de bibliothèques permettent de combler jusqu'à un certain point des lacunes des textes. On y trouve séparés des « libri divini » les « libri grammatice artis », « libri grammaticorum », « libri cujusdam magistri » dont l'énumération fournit quelques précisions utiles.

Au XIe siècle ces catalogues encore rares trahissent cependant la persistance des goûts de l'époque carolingienne (3). Les fabulistes sont tenus comme indispensables à l'enseignement des enfants. Puis on étudie Virgile, l'auteur préféré. Salluste paraît très souvent. Stace, Lucain, Perse, Térence

---

(1) *Loc. cit.*, p. 358-59.

(2) Ch. H. Haskins, *A list of text-books...* dans *Harvard Studies in Classical Philology*, t. XX (1909). Les auteurs que nous venons de citer n'étaient pas tous, d'ailleurs, lus intégralement, on n'en étudiait que certains passages rassemblés dans des anthologies. Sur ces recueils dont on trouvera un exemple à la Bibl. Nat. (lat. 16699, fol. 128-136) voir Paré-Brunet-Tremblay, *La Renaissance du XIIe siècle*, p. 153.

(3) Voir plusieurs catalogues dans G. Becker, *Catalogi...* aussi L. Delisle, *Cab. Manuscrits*, t. II, p. 443 (Le Puy) et L. Merlet, *B.E.C.*, série III, t. V (1855), p. 255 (St-Père-de-Chartres).

ne se rencontrent que par exception. Horace est rare, Ovide encore plus.

Mais dès le début du XIIe siècle, les goûts des lettrés se modifient (1). C'est Ovide maintenant qui est en honneur ; on lit surtout d'ailleurs ses œuvres élégiaques et amoureuses ; plus rarement les *Métamorphoses*. A côté de lui Térence, Horace, Juvénal et Perse sont très souvent cités avec Virgile dont la vogue est cependant en décroissance. Stace et Homère continuent à être très en faveur. Un Lucrèce a pris place dans la riche bibliothèque de Corbie (2). Salluste et Lucain sont les plus lus des historiens, mais les études historiques ne semblent cultivées que par quelques spécialistes, Philippe, évêque de Bayeux, par exemple (3), ou les moines de Limoges (4).

Tous ces livres étaient lus par les étudiants avec une ferveur admirable. Leur connaissance des poètes antiques était si intime que ceux-ci les poursuivaient jusque dans leur songes (5).

Les maîtres conseillaient à leurs élèves d'imiter les auteurs latins. Un manuscrit du Vatican (6) renferme un certain nombre de ces exercices d'école, de ces poésies composées sur des thèmes antiques et émaillées de nombreuses réminiscences. On y rencontre par exemple une longue lamentation sur la destruction de Troie, une altercation entre Ganymède et Hélène défendant chacun leur conception de l'Amour, la dispute des armes d'Achille inspirée des *Méta-*

---

(1) Très nombreux exemples cités par Becker et L. Delisle.

(2) G. Becker, *op. cit.*, p. 191.

(3) Becker, *op. cit.*, p. 201. Rappelons qu'il n'existe qu'un seul manuscrit des *Histoires* de Tacite copié au Moyen Age. Il a été écrit au Mont Cassin sous le célèbre abbé Didier (1058-1087) ; cf. E. A. Lowe, dans *Casinensia*, 1929, p. 257-272.

(4) Delisle, *op. cit.*, II, p. 495. Nos observations sont confirmées par celles de Paré-Brunet-Tremblay qui sont arrivés au même résultat par une route différente (p. 153-169).

(5) Hauréau cite les vers dans lesquels un clerc reconnaît avoir vu au ciel dans un rêve Lucain, Ovide, Virgile et Perse (*Notices et Extraits*, XXIX, 2, 1880), p. 279.

(6) *Ibid.*, p. 231-362.

morphoses, Apollon chantant les Amours des Dieux et par l'éloge de Danaé enflammant la passion de Jupiter. Les procédés des auteurs anciens sont commentés et donnés en exemples. Le parallèle, la prosopopée sont recommandés par Geoffroi de Vinsauf qui cite à ce propos la terre gémissant sous l'incendie allumé par Phaéton (1). Les maîtres conseillent de commencer « a medio » comme le fait Virgile, en son *Énéide*, quitte à revenir plus tard en arrière (2).

Enfin un exercice très prôné par Matthieu de Vendôme consiste dans la description des héros de l'antiquité ou des personnages dont parlaient les auteurs classiques, par exemple César, Hélène, Marcia, l'esclave Davus. On en jugera pas ces quelques vers extraits du portrait d'Ulysse :

Tullius eloquio, conflictu Caesar, Adrastus
Consilio, Nestor mente, rigore Cato (3)

Cette littérature descriptive eut une grande vogue. Les auteurs du XIIe siècle recevaient ainsi des formules que sur le conseil des écolâtres (4), ils apprenaient par cœur et utilisaient pour la description des grands personnages du temps. L'épitaphe de Suger qui compare celui-ci aux plus célèbres héros romains :

Tullius ore, Cato meritis, et pectore Cesar (5)

est composée d'après une de ces formules ainsi recommandées. Les chevaliers reçoivent toujours les mêmes qualificatifs, on leur donne invariablement les mêmes émules choisis dans la fable.

Hic flos militiae, Paridis gena, sensus Ulissis
Enese pietas, Hectoris ira pacet (6).

(1) E. Faral, *Arts poétiques*, p. 73.
(2) E. Faral, *op. cit.*, p. 56.
(3) Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, v. 61 et 62 dans E. Faral, *op. cit.*, p. 125.
(4) Faral, *op. cit.*, p. 79.
(5) Suger, *Opera*, éd. Lecoy de la Marche, p. 411.
(6) Épitaphe d'Enguerrand de Lillers à Ham. Voir aussi celle de Guillaume de Joigny, et l'éloge d'Arnoul Ier d'Ardres (Lambert d'Ardres, *Chronique*, éd. Ménilglaise, 1855 p. 255). Ces épitaphes étaient devenues un genre littéraire, les poètes en composaient comme exercice. Foulcoie de Beauvais compare un jeune homme à Pallas et Lausus, Serlon célèbre en Roger de Gloucester, fils naturel d'Henri Ier, la beauté de Pâris et la sagesse de Numa (cf. Hauréau dans *Notices et Extraits*, XXIX, 2, p. 338).

III. Fortune particulière de certains auteurs classiques.

Il n'est pas sans intérêt de rechercher d'un peu plus près quelle a été la fortune respective de certains auteurs plus particulièrement pratiqués dans les écoles du temps car d'une part leur influence contribuera à la formation du milieu où ont été créées les œuvres que nous étudierons par la suite, et de l'autre leurs livres mêmes pourront inspirer les artistes.

Ovide était, nous venons de le voir, l'auteur préféré des clercs depuis le début du XIIe siècle (1). Hildebert de Lavardin le choisit pour modèle. Dans les poèmes qu'il compose sur sa ruine, son exil et même sa fidélité à Dieu, il l'imite (2), et parfois de si près qu'une épigramme de lui a passé longtemps pour être du poète latin (3). Baudri de Bourgueil se lamente sur la perte d'un Ovide à lui emprunté par un ami. Lui aussi l'imite étroitement. Il écrit dans la manière des *Héroïdes* une lettre de Paris à Hélène et une réponse de celle-ci (4), puis l'épitaphe de Troïlus, et l'épître de Florus à Ovide exilé avec la réponse du poète (5). Presque tous les poèmes de Matthieu de Vendôme sont inspirés d'Ovide (6). Un étudiant composant un poème sur Dédale et Icare suit

(1) Voir L. Sudre, *Publii Ovidii Metamorphoseon libri...* (thèse). Paris, 1893, in-8°, et M. Manitius, *Geschichte der lat. Lit. des Mittelalters*, III, in *Handbuch der Altertumswissenschaft*, IX, 2, III, Munich, 1931, p. 1135.
(2) A. Dieudonné, *Hildebert de Lavardin*, 1898, p. 280.
(3) B. Hauréau, dans *Notices et Extraits*, t. 28, 2, p. 400.
(4) L. Delisle, *Notes sur es poésies de Baudri de Bourgueil* dans *Romania*, 1872, p. 28-29.
(5) L. Delisle, *op. cit.*, p. 34, 36 s.
(6) Jupiter et Europe, Cadmus, l'Hermaphrodite et la Nymphe, Baucis, Callisto, d'autres encore sont tirés des *Métamorphoses* : Phèdre et Hippolyte de la 4e *Héroïde*. Voir Faral, *Arts poétiques*, p. 8-10.

fidèlement certains passages de l'*Art d'aimer* et des *Métamorphoses* (1).

Quelquefois, comme le prouve une glose sur Actéon (2), on s'efforçait de donner aux vers du poète une interprétation chrétienne. A la fin du XIIe siècle, Jean de Garlande écrira un ouvrage sur le sens caché d'Ovide (*Integumenta Ovidii*), et Pierre Bersuire composera des ouvrages analogues (3).

C'est qu'il semble dangereux de mettre entre les mains des étudiants sans les précautions nécessaires l'*Ars Amatoria* (4). « Il a semblé à des hommes de poids, dit Alexandre Neckam (5), qu'on devait ôter des mains des enfants les *Carmina Amatoria* et les *Satires*, en leur disant :

Qui legitis flores et humi nascentia fraga
Frigidus, o Pueri, fugite hinc, latet anguis in herba » (6).

Virgile, que l'on citait ainsi, ne connaissait plus le succès considérable dont il avait joui à l'époque carolingienne, mais on le lisait et on l'admirait encore. Le poète Mavortius, un de ses fidèles, se défend modestement contre le nom de Virgile moderne à lui donné.

« Ne, quaeso, ne me ad tales impellite pugnas ;
Namque erit ille mihi semper Deus, ille magister » (7).

Jean de Garlande trouvait dans le poète de Mantoue de magnifiques exemples des trois styles qui conviennent, dit-il, aux pasteurs, aux agriculteurs, aux gens graves. Comme les commentateurs anciens, il voyait dans l'*Énéide* le poème de la vie active, dans les *Bucoliques*, celui de la vie contemplative, dans les *Géorgiques* celui de la vie amoureuse (8) ; de même, après Bernard de Chartres, Jean de Salisbury

(1) A. F. Ozanam, *Doc. inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie*, p. 21-24.
(2) *Notices et Extraits*, t. XXIX, 2, p. 329.
(3) E. Faral, *Arts poétiques*, p. 48-60.
(4) *Notices et Extraits*, t. XXII, 2, p. 111.
(5) C. H. Haskins, *A list of text-books* (*Harvard studies*, vol. XX, p. 91).
(6) Virgile, *Bucoliques*, III, v. 92-93.
(7) J. Quicherat, *Fragm. inédits de littérature*, *B.E.C.*, t. II, 1840, p. 130.
(8) E. Faral, *Arts poétiques*, p. 87.

voyait dans l'*Énéide* le symbole des six âges de l'homme, de l'enfance à la vieillesse (1). Hugues de Fouilloi paraphrasait la *Neuvième Églogue*, en tirant de chaque mot des moralités pour l'instruction des pasteurs et des ouailles, et mettant en garde les chèvres contre les boucs (2).

Après Virgile venait *Stace*. On les rapprochait en disant que Stace suivait, mais de loin, le poète mantouan. Étienne de Tournai, confus d'avoir été comparé à l'évêque de Paris, écrira : « divinam ejus responsionem, ut *Thebaïs*, *Aeneida*, longe sequor, et vestigia semper adoro (3) ». La *Thébaïde* et l'*Achilléide* étaient en effet très lues au XIIe siècle. Le succès de ces œuvres étonne quelque peu aujourd'hui ; il est sans doute dû à la légende qui faisait de Stace un chrétien et rassurait ainsi la conscience de ses lecteurs. L'*Achilléide* était connue jusque chez les Slaves (4), et elle avait en Gaule une grande renommée. La *Thébaïde* n'était pas oubliée, comme en témoigne un *Planctus Edipi* du XIIe siècle qui figure dans un manuscrit venu de St-Gall. Dans cette imitation du poème antique le malheureux roi se lamente non sans grandeur (5). Stace enfin est fréquemment mentionné par les chroniqueurs et les sermonnaires. Pierre le Vénérable et St Bernard lui-même se réunissent dans la commune admiration de son œuvre.

Le succès des *fables* antiques, déjà constaté à l'époque carolingienne, persiste et se développe au XIe et au XIIe siècle (6). On trouve presque dans chaque bibliothèque un Bestiaire ou un Fablier. Ésope, Caton et Avianus se trouvent souvent réunis sur une même ligne des catalogues. C'est le dernier cependant qui connaît la plus grande vogue.

(1) Pol. VIII, 24, *P.L.*, t. CXCIX, col. 816-17. Voir quelque chose de semblable dans Quicherat, *Fragm. inédits...*, p. 129.
(2) *Hist. littéraire France*, t. XIII, p. 505. Voici les commentaires sur les *Bucoliques* écrits en notes tironiennes publiés par P. Legendre (*Études tironiennes*, *B.E.H.É.*, 1907, fasc. 165).
(3) Constans (Léopold), *La légende d'Œdipe...*, Paris, 1881, p. 146.
(4) L. Constans, *op. cit.*, p. 148.
(5) A.-F. Ozanam, *Doc. inédits sur l'hist. litt. de l'Italie*, p. 25-28.
(6) Cf. notamment Faral dans *Romania*, L (1924), p. 321-385 et A. Hilka dans *Abhandl. der Gesellsch. der Wiss. Göttingen*, N. F. XXI (1928).

Ce fabuliste de la décadence est universellement connu. Un recueil composé d'après Phèdre vers le v[e] siècle, et mis sous le nom de *Romulus imperator*, est alors traduit en distiques latins, et il deviendra sous cette forme la source des innombrables « *Isopets* » que les imagiers romans se plairont à traduire dans la pierre (1).

Enfin les historiens antiques, César, Lucain, Suétone et Trogue Pompée trouvent, comme les poètes et les fabulistes, de nombreux lecteurs surtout chez les chroniqueurs. Ceux-ci s'efforceront d'imiter le style de leurs devanciers, sans se priver pour cela de quelques emprunts aux poètes classiques (2).

Le traité de tactique de Végèce (*Epitome rei militaris*) a toujours été étudié, même au VIII[e] siècle (3), et on voit plus tard Henri II Plantagenet et Richard Cœur de Lion l'étudier sous leur tente avant la bataille. Ses conseils stratégiques feront gagner la bataille de Bouvines (4).

C'est comme historien de la guerre de Troie qu'Homère est connu au Moyen Age. On le lisait très rarement dans le texte grec (5), parfois dans l'*Ilias latina* (6), le plus souvent

(1) Cf. L. Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 2[e] éd., Paris, 1893-94, 2 vol.

(2) Richer, dans ses discours à l'antique copie les historiens latins ; Charles de Lorraine revendique son trône en recommençant le discours d'Adherbal devant le Sénat (Pfister, *Robert le Pieux*, p. 23). MM. Halphen et Poupardin ont noté dans les chroniques angevines des passages entiers des historiens et des poètes (*Chroniques des Comtes d'Anjou*, p. LXVI). Aymoin met dans la bouche de Clotaire parlant à Brunehaut les deux premiers vers de la *Pharsale* (L. Constans, *La légende d'Œdipe*, p. 146). cf. aussi J. Crosland dans *Modern Language Review*. XXV (1930). p.32-51 (sur Lucain) et F.Haverfield dans *Journal of Roman Studies*, VI (1916), p. 196-201 (sur Tacite).

(3) Un Végèce à St-Gall après 814 (Becker, *op. cit.*, p. 35, n° 274) : un autre au Bec au XI[e] siècle (*id.*, p. 259) ; etc.

(4) Sur l'influence de Végèce dans la tactique militaire du Moyen Age, voir Henri Delpech, la *Tactique au XIII[e] siècle*, Paris, 1886, t. II, p. 130-146.

(5) Sur les études grecques au Moyen Age, cf. Tougard, *L'Hellénisme dans les écrivains du moyen âge*, 1886 et Baeumker (C.), *Der Platonismus im Mittelalter*, Munich, 1916. (Ces études, assez poussées au VII[e] siècle, sont en régression depuis le VIII[e] jusqu'au XIII[e] ; les croisades leur redonnent quelque vitalité).

(6) Cf. F. Plessis, éd. de l'*Ilias latina*, Paris, 1885. In-8.

dans les compilations tirées de l'*Iliade* sous les noms de Dictys et de Darès (1). On préfère du reste ce dernier et son *De excidio Trojae* (2) à cause de la forme de son livre tenu alors pour « un compte rendu bien sec, mais bien exact » :

> « Dat Frigius Dares veraci limite causam
> Excidii Trojae, seditionis onus (3) ».

Dictys, parce qu'il se préoccupe de style, est considéré comme un auteur inférieur.

On peut donc dire en résumé que le bagage littéraire d'un clerc qui se composait au XI[e] siècle presque uniquement des œuvres de Virgile comprenait au siècle suivant au moins les poésies d'Ovide, celles de Juvénal, de Virgile, d'Horace, de Térence, de Stace et d' « Homère », c'est bien plus que le programme d'une classe d' « Humanités » de notre temps.

IV. La résistance des théologiens ; Saint Bernard et les Victorins.

La résistance des théologiens à un tel mouvement de culture païenne était inévitable. On a vu qu'elle n'avait jamais cessé, mais dans le premier tiers du XII[e] siècle, devant l'envahissement du goût classique, elle se manifeste avec une vigueur nouvelle, et elle s'incarne et se personnifie en Saint Bernard.

Le réformateur de Cîteaux s'élève avec véhémence contre les études classiques et fait tous ses efforts pour arrêter

(1) E. Collilieux, *Étude sur Dictys de Crète et Darès de Phrygie*, Grenoble, 1886 et E. André dans *B.E.C.*, LII, 1886, p. 581-585. Le Dictys est un résumé latin fait vers 400 par Septimus Serenus d'un livre grec plus ancien (II[e]). Le Darès est le résumé d'une compilation grecque plus ancienne.

(2) Pour dix-huit exemplaires connus du Darès (Becker, B.N. Corbie, etc.), nous ne rencontrons que trois Dictys (Becker, p. 28, 54 et 154).

(3) Evrard l'Allemand cité par E. Faral, *Arts poétiques...*, p. 359. Sur les traditions homériques et les œuvres littéraires qu'elles ont fait naître, cf. Hauréau dans *Notices et extraits*, XXVIII, 2, p. 438-444.

les clercs sur une pente qui lui semble fatale. Il veut retourner à la simplicité chrétienne primitive, à une rigoureuse discipline, à la lecture des Écritures. A l'austérité des études doit correspondre celle des édifices du culte ; il ira jusqu'à interdire à ses religieux l'emploi dans leurs églises des arts figurés : « nous défendons de placer dans nos églises ou dans nos monastères des œuvres d'art sculptées ou peintes, parce que, tandis qu'on les regarde, on néglige la méditation, chose bonne et utile » (1). Et l'on connaît son invective fameuse contre l'art trop profane à son gré des Clunisiens. Il interdit à ses moines de cultiver la science pour elle-même et tâche d'en détourner les autres ordres. La pureté de la doctrine vaut mieux que la science (2). Il ne veut ni curiosité, ni vanité, ni cupidité, à l'origine des études, mais seulement l'édification (3). Il exilera les religieux qui écrivent des poésies. Il se défend toutefois dans un sermon célèbre d'interdire absolument l'étude des lettres « je n'ignore pas, dit-il, combien ont été et sont utiles à l'Église ses lettrés, lorsqu'il s'agit de repousser les arguments des adversaires ou d'instruire les simples » (4). Mais il ne faut pas savoir plus qu'il ne convient, et les études ne doivent être que le chemin qui conduit au salut éternel.

Après lui ses disciples essaieront de faire prévaloir ses doctrines. Nicolas de Clairvaux par exemple, évoquant le temps de sa jeunesse, parle de l'époque où Virgile et Cicéron semblaient deux Sirènes attachées à sa perte : « maintenant, déclare-t-il, tout m'est insipide dès que je n'y trouve pas le nom de Jésus » (5).

Mais de longues années s'écouleront avant qu'à cet

(1) Statut de 1134 dans Mortet-Deschamps, *Recueil de textes*, t. II, p. 31. Notons que, cinquante ans avant celle de St Bernard, la règle des Chartreux avait déjà défendu : « picturas et imagines curiosas » (cf. Emeric David, *Sculpture française*, 1853, p. 20).

(2) « Sed et si doctus quidem fuerit (Pastor), non sit autem bonus, verendum ne non tam nutriat doctrina uberi, quam sterili vita noceat » (*Sermo LXXVI in Cantica*, dans *P. L.*, t. CLXXXIII, col. 1155.

(3) *Sermo XXXVI in Cant.* dans *P.L.*, CLXXXIII, col. 968.

(4) *P.L.*, t. CLXXXIII, col. 967.

(5) Bourgain, *Chaire française au XII*e *siècle*, p. 251.

égard l'influence cistercienne produise tout son effet. Pour déraciner l'attrait grandissant des lettres antiques, il sera nécessaire de réformer la base même des études. C'est ce qu'ont bien aperçu Hugues de Saint-Victor et ses disciples qui sans doute connaissent les anciens (1), et les citent çà et là, mais qui s'élèvent contre la place tenue dans les écoles par les études littéraires au cours du XIIe siècle. Ils recommandent de les faire passer au second rang. « Les lettres sacrées, dit Hugues, sont aussi élevées au-dessus de ces études accessoires que le pâle olivier au-dessus du saule flexible, et que le rosier aux fleurs empourprées au-dessus de l'humble lavande » (2). Les païens, en effet, s'ils se sont élevés jusqu'au firmament, n'ont pu cependant atteindre Dieu, et Pierre Comestor, prêchant devant les étudiants de St-Victor, dira en parlant des œuvres des anciens : « Dans toutes ces choses, il y a sans doute beaucoup de sagesse : mais leur abondance est stérile, parce qu'elles ne sont point l'esprit et la vie » (3).

V. La littérature antique a l'usage des laïcs.

Pour achever cette esquisse sommaire de l'étude des lettres antiques et de son développement à l'époque romane, il est nécessaire de mentionner l'apparition et la fortune de ce qu'on peut appeler « la littérature antique à l'usage des laïcs » dont l'action se manifesta fréquemment par la suite dans les œuvres d'art.

Les études classiques n'étaient pas le privilège exclusif des clercs, les laïcs aussi cultivaient les arts libéraux. Les Maîtres s'émerveillaient même du savoir de certains d'entre eux. Depuis longtemps dans le midi l'attachement aux belles-

(1) Hugues cite Térence, Juvénal, Lucain, Horace, Sénèque et Cicéron. Consulter aussi le catalogue des *Libri Scolares* de Saint-Victor à cette époque dans le *Cabinet des Manuscrits* de L. Delisle, II, p. 511.

(2) *P.L.*, CLXXV, col. 80, et Abbé Hugonin, *Essai sur la fondation de l'école de Saint-Victor*, 1854, col. XV-XCIX.

(3) Bourgain, *Chaire française au XII*e *siècle*, p. 290.

lettres avait affiné les mœurs des cours languedociennes. Dans le nord, les Nobles commencent aussi à s'adonner aux études : « Quand il peut se dérober au tumulte des affaires et des combats, un Prince doit s'étudier dans un livre comme il regarde ses traits dans un miroir », dit l'abbé de Ste-Espérance (1). Une certaine culture était d'ailleurs nécessaire aux seigneurs destinataires de telle lettre de Pierre de Blois, pour goûter les subtilités et les allusions, et comprendre les citations de Juvénal ou de Perse dont elle était parsemée (2). Henri, Comte de Champagne, faisait transcrire par les moines de Provins un Valère Maxime (3) ; lisant Saint Jérôme il demandait à Jean de Salisbury des explications sur les auteurs et les monuments antiques mentionnés par ce Père, et le célèbre écolâtre satisfaisait avec empressement son désir, car selon lui « rien dans la vie n'est plus agréable que de converser avec des lettrés sur des sujets touchant à la littérature » (4).

Mais ces exemples de culture laïque restaient, au moins dans le Nord, assez rares, et les évêques anglais devaient presser instamment Henri II pour le décider à faire donner quelque instruction à son fils, le jeune prince Henri : « Un roi sans lettres, lui disent-ils, est comme un navire sans équipage, un oiseau sans ailes » (5). Vers 1140 d'ailleurs une réaction se dessine à l'intérieur même des écoles, et on voit paraître les « Cornificiens », ces étudiants, qui protestent contre le temps considérable donné dans la vie à l'étude des lettres, et exigent une réforme des études. A les entendre, dit Jean de Salisbury : « On deviendrait du jour au lendemain un profond philosophe, et ceux qui viennent dans les Écoles faire leur instruction ne doivent y rester que tout juste l'espace de temps qu'il faut aux poulets pour voir pousser leurs

(1) *P.L.*, t. CCIII, *ép.* 16 ; cité dans Maître, *Écoles*, p. 171.

(2) Voir par ex., *P.L.*, CCVII, col. 8-10.

(3) Sur ce ms., corrigé en 1167 par Guillaume l'Anglais, cf. L. Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, II, 352. Les lettrés de son entourage l'encourageaient d'ailleurs à apprendre le latin. Sans la connaissance de la langue latine, lui disait Philippe de Harveng, on n'est qu'un hébété et un âne (*Hist. Litt.*, XIV, p. 281).

(4) *P.L.*, CXCIX, col. 123.

(5) *P.L.*, CCVII, col. 211.

plumes (1) ». Il ne fallait parler d'études classiques poussées à ces étudiants qui déclaraient chercher « leur pain plutôt que leur instruction » (2), et qui consacraient plus de sommes que de veilles à l'étude ardue des philosophes.

Pour eux comme pour le commun des laïcs qui ne savait pas le latin, une littérature était nécessaire qui fût facile à lire, et qui donnât à bon marché un vernis de cette culture classique que les clercs enthousiastes ne cessaient de célébrer. Les excellents latinistes du XIIe siècle se mirent alors à traduire les ouvrages de leurs auteurs préférés, mais en les transformant en romans d'aventure et en donnant aux héros antiques l'allure et la figure des barons des chansons de geste. Albéric de Besançon, le premier, traduit ainsi le pseudo-Callisthène, et fait d'Alexandre un prince du Moyen Age (3). Son œuvre eut tant de succès au XIIe siècle qu'elle suscita dans le milieu normand de 1150 à 1165 des œuvres très importantes du même genre, empruntées à Stace, aux récits homériques et à Virgile, telles que le *roman de Thèbes*, le *roman de Troie* et le *roman d'Enéas*. Ce sont là des adaptations très éloignées de véritables traductions. Les auteurs ajoutent au texte des éléments empruntés à la *Bible*, à toutes les légendes, aux encyclopédies de la nature et aussi à la réalité courante (4). Énée par exemple après avoir erré sur « plusors mers » arrive devant Carthage. Là

« Dame Dido tint le païs
Miaus nel tenist quens ne marchis (5).

(1) J. de Salisbury, *Metal.*, I, 4 ; *P.L.*, t. CXCIX, col. 829 ; voir aussi Pierre de Blois, *P.L.*, t. CCVII, col. 249-51, 841, qui les compare à Hippodamie se baissant pour ramasser la pomme d'or, cf. encore Thierry de Chartres (Clerval, *Les écoles de Chartres au Moyen Age*, p. 171). Gilbert de la Porée leur conseille le métier de boulanger, facile et immédiatement lucratif (Gilson, p. 58).

(2) Gilson (E.), *La philosophie au moyen âge*, Paris, 1922, p. 58.

(3) P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, Paris, 1886, t. II, p. 372-373., dans *Bibliothèque française du moyen âge*, t. III.

(4) Voir E. Faral, *Sources latines des contes et romans courtois*. Paris, 1913. Aussi Salverda de Grave, *Recherches sur les sources du Roman de Thèbes* (*Mélanges Wilmotte*, 1910, p. 595-618).

(5) *Eneas*, éd. J. J. Salverda de Grave, t. I, v. 377-378.

Elle a assis sa « fermeté » à l'extrémité de la cité avec « fors et bon donjon » entre le temple de Junon et le Capitole. Lorsque le héros y arrive

« Borjois, dames et chevaliers
Et an rues et an soliers
Les vont a merveille esgarder » (1).

De même, dans le roman de Troie, Jason reçoit de sa dame Médée une image de Jupiter, talisman qu'il attache à son heaume, et part avec son écu et son glaive pour donner aux ennemis « tels cols que l'ille en retentist » (2). Hector sort de la ville, le heaume lacé, monté sur Galaté, son écu pend au cou dont le champ est d'or à un lion vermeil (3). Les dames troyennes se tiennent sur les murs « paourouses et esfraées, et ce n'est mie de merveille ». Le même Hector est porté après sa mort dans le temple de Jovis, puis dans celui d'Apollon : « assis sur une chaière desos le tabernacle du maistre-autel ». Toutes ces transpositions se retrouveront de plus en plus fréquentes dans l'art de la fin du XIIe siècle ou dans celui du XIIIe.

Ainsi donc, le goût et l'étude des auteurs classiques, qui n'ont jamais disparu, même sous le flot des invasions barbares, et dont nous avons vu des témoignages à l'époque mérovingienne, qui à l'époque carolingienne ont connu une floraison brillante, grâce à l'empereur Charles et autour de lui, reprennent, après l'éclipse du Xe siècle, une vivacité nouvelle dès le début de l'époque romane, au cours de laquelle ce mouvement dans une progression constante atteindra son apogée. Les humanistes tentent de concilier l'attrait des lettres païennes avec le respect de leurs croyances fondamentales. Comme ils l'expliquent : « nous passons dans le camp étranger, non en transfuges, mais en explorateurs » (4). Et c'est par l'autorité des philosophes païens, par des citations de Cicéron

(1) *Eneas*, v. 709-11.
(2) *Roman de Troie en prose*, éd. par L. Constans et E. Faral, t. I, p. 14-21.
(3) *Roman de Troie en prose*, t. I, p. 69.
(4) Lettre à Wibaldus, abbé du Mont Cassin, *P.L.*, t. CLXXXIX, col. 1298.

ou de Virgile, qu'Alain de Lille entreprend de démontrer l'immortalité de l'âme (1).

Pour emprunter le langage de M. Gilson, la pensée du XIIe siècle « retenant tout ce qu'il y a de vrai et de beau dans l'antiquité païenne elle l'ordonne, le met à sa vraie place, lui confère sa valeur juste et l'enrichit de vérités aussi bien que de beautés nouvelles » (2). C'est dans le milieu ainsi défini qu'est né et que s'est développé l'Art Roman.

(1) *P.L.*, t. CCX, col. 332.
(2) Gilson, *La philosophie au moyen âge*, p. 93-94.

CHAPITRE III

RÉFORME DES ÉTUDES AU XIII[e] SIÈCLE ET DÉCLIN DE L'HUMANISME. SA RÉAPPARITION AU XV[e] SIÈCLE

Mais, dans les premières années du XIII[e] siècle, la renaissance théologique préparée par S[t] Bernard entraîne la proscription définitive de l'humanisme, à qui la création des Universités va porter le dernier coup.

Les clercs dédaignent les études littéraires et les lettres classiques, ils ne veulent rien apprendre que d'utile à leur salut. Les exercices scolaires cessent d'être un délassement profane, ils doivent instruire des vérités essentielles, amener à la vertu, préparer aux disciplines théologiques, les plus hautes de toutes. Il ne faut donc plus que les enfants lisent les ouvrages des « Païens ». Car si on y trouve, bien rarement d'ailleurs, comme « un peu d'or dans la fange », certaines connaissances utiles, le plus souvent ces lectures ne peuvent que provoquer chez ceux qui s'y adonnent le péché de vanité et celui de corruption morale : « Quel besoin avez-vous, dit Jacques de Vitry dans son *Sermon aux Étudiants*, de lire ou d'entendre commenter les *libri curiosi* que chérissent ceux qui écrivent des histoires, ou les chants des poètes qui incitent à la vanité et aux plaisirs sensuels » (1).

De l'Université de Paris, centre intellectuel le plus important du temps, part un mouvement de transformation complète des études. Le règne de la « Grammaire » est passé, celui de la Théologie s'affirme et triomphe. Les Papes, qui ont la direction suprême des écoles, dirigent et encouragent cette évolution qu'achève l'action des prédicateurs, tels qu'Absalon, Robert de Sorbon, Eudes de Chateauroux, ou Elinand (2).

(1) J. de Vitry, *Sermo XVI, ad Scholares*, dans les *Analecta novissima Spicilegii Solesmensis* de *Pitra*, t. II, p. 367.

(2) A. Lecoy de La Marche, *La chaire française*, p. 469-70, 474-477.

Quelques rares personnages se vantent encore sans doute au XIII[e] siècle d'avoir lu les Auteurs Anciens, mais leur culture est extrêmement superficielle. Vincent de Beauvais par exemple, qui semble à première vue connaître toutes les littératures anciennes, se borne en réalité, pour les auteurs grecs, à copier Aulu-Gelle et les Pères, pour les auteurs latins, à démarquer Jean de Salisbury, ou à utiliser quelque collection d'extraits (1). De même, Richard de Fournival, dans sa *Biblionomie* (2), aligne sur les rayons d'une bibliothèque fictive nombre de philosophes et de poètes qu'il n'a sans doute jamais lus (3).

Ainsi les auteurs classiques, après avoir connu une fortune admirable pendant plusieurs siècles, sont maintenant dédaignés. L'Église les renie et les repousse, elle proclame leur inutilité et leur danger. Durant deux siècles les clercs ne liront plus guère Ovide ni Horace.

Mais, avec la fin du XII[e] siècle, nous avons vu apparaître une nouvelle classe de lecteurs, les seigneurs et les bourgeois. Ceux-ci ne vont-ils pas découvrir les poètes antiques, et y chercher des leçons de « galanterie ». A parcourir le catalogue de leurs bibliothèques, on croirait qu'après les clercs, ils ont, eux aussi, leur époque de passion de l'Antiquité. Ce ne sont que des Ovide, des Tite-Live, des *Enéide*, des *Histoires de Jules César* (4). Mais en ouvrant ces ouvrages on s'aperçoit que c'est « l'*Ovide Moralisé* » de Chrétien Legouais, le Tite-Live adapté par Pierre Bersuire, la *Pharsale* refaite par Jean

(1) E. Boutaric, *Vincent de Beauvais*, dans la *Revue des Questions Historiques*, t. XVII (1875), p. 5-57.

(2) Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, II, p. 518-535.

(3) On ne saurait aujourd'hui admettre ce qu'écrivait en 1842 Renan dans *L'Histoire littéraire de la France*, XXIV, 326 : les lettres antiques... « n'ont point ressuscité parce qu'elles n'étaient point mortes ».

(4) Voir par exemple l'inventaire des livres de Jean de Berry dans le *Cabinet des Manuscrits* de Léopold Delisle (III, p. 183 ss.) : trois Tite-Live, « Suétone autrement nommé Lucan », Valère-Maxime (n° 207), quatre exemplaires des *Métamorphoses* d'Ovide et un de l'*Art d'aimer* (p. 192), un Térence (n° 261), plusieurs volumes sur l'histoire de Thèbes et de Troie, etc. (la plupart de ces livres sont conservés à la Bibliothèque Nationale).

de Tuin (1). Ce ne sont que des adaptations où presque tous les éléments antiques ont disparu ; les « traducteurs » n'ont gardé que les noms des personnages. L'Antiquité, dit très justement M. Huizinga, se confond avec le pays merveilleux de la Table Ronde. On assimilait d'ailleurs dès le XIVe siècle ces « traductions » d'auteurs anciens à des romans, et Mahaut d'Artois qui veut lire des ouvrages de chevalerie se fait acheter en 1308 « deux romans, l'un de l'*Histoire de Troie,* l'autre de *Perceval* (2) ». Déjà, à propos des romans antiques composés vers 1150, et qui sont à l'origine de ces imitations, nous avons donné quelques extraits de cette littérature à l'usage des laïcs, et montré que, transformant les dieux de la fable en héros de chansons de geste ou de romans courtois, elle avait fait disparaître toute chance de renaissance (3).

On peut donc dire avec M. Nordström que, lorsque s'ouvre le XIIIe siècle, l'humanisme en France a vu ses meilleurs jours. « Mûries à l'école de l'Antiquité, les nouvelles générations se sentent irrésistiblement attirées par les grands problèmes de la réalité et du temps » (4).

Notons cependant qu'à la fin du XIVe siècle, vers 1380, il y eut en France une tentative de renaissance des études classiques, lorsque se répandra en France l'influence de Pétrarque, de ce Pétrarque, admirateur fervent des Anciens, à la fois de leurs poètes, de leurs philosophes et de leurs artistes (5).

(1) Sur ces adaptations, voir surtout G. Paris, *Chrétien Legouais et autres traducteurs ou imitateurs d'Ovide* dans *L'Histoire littéraire,* t. XXIX, 1885, p. 455-525, *les Premières compilations françaises d'histoire ancienne* par Paul Meyer, dans la *Romania,* t. XIV, 1885, p.1-81, A. Rosset, *Le manuel d'histoire de Philippe VII de Valois...,* S. 1, 1926 (extr. des *Arts anciens de Flandre*), le travail sur Pierre Bersuire de M. Fausto Ghisalberti (*L'« Ovidius Moralizatus »* dans *Studi Romanzi,* XXIII, 1933, p. 5-132), et l'article de A. Thomas sur *La Pharsale de Nicolas de Vérone* (*Romania,* 1889, XVIII, p. 164-167).

(2) Jules M. Richard, *Mahaut d'Artois,* p. 100.

(3) « Ces romans tout remplis de héros antiques travestis en chevaliers nous font aujourd'hui l'effet de parodies comme celle de Scarron » (Petit de Julleville, *Hist. de la Litt. française,* III, p. 5).

(4) J. Nordström, *Moyen age et Renaissance,* 1933, p. 169.

(5) Cf. Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme.* Se souvenir des promenades de Pétrarque dans la Rome antique ; monté avec

Et, grâce à M. Coville (1), on connaît maintenant les humanistes pétrarquisants qui s'étaient groupés autour de Nicolas de Clamanges (1355-1457). C'étaient Gontier Col, protégé du duc de Berry, puis secrétaire de Charles VI, Jean de Montreuil, secrétaire du roi, Nicolas de Baye, et quelques-uns de leurs amis. Ce petit groupe de lettrés qui avaient voyagé en Italie, et étaient liés aussi avec les italiens de Paris, lisaient avec grand intérêt, et comme leur maître, Horace, Virgile, Ovide et Cicéron, tout comme Pétrarque. Mais ce petit cénacle n'avait rien d'officiel, il ne se rattachait en rien à la cour de France, et il n'est pas certain que le duc de Berry l'ait encouragé : ces humanistes n'exprimèrent donc leurs idées et leurs prédilections littéraires que dans une correspondance privée ; ils ne purent par suite avoir d'action sérieuse sur le pays. D'ailleurs les guerres et les troubles de l'Église, ainsi que le montre M. Coville, arrêtèrent bientôt l'essor de ce mouvement, et en 1418 Nicolas de Clamanges, vieilli et craintif, déclarera, comme les humanistes du XIIe siècle, que la lecture des œuvres païennes est vaine, et que seule compte la prière (2).

Leurs contemporains comme leurs successeurs continuent à lire des adaptations d'auteurs antiques. Charles V se fait

son ami Giovanni Colonna sur les voûtes des Thermes de Dioclétien « dans cet air pur, dans le profond silence, dominant ce vaste panorama, ils parlaient ensemble, non d'affaires, d'intérêts domestiques et de politique, mais d'histoire : leurs regards cependant se promenaient sur les ruines qui les entouraient » (*Ep. fam.* IV, 2 ds. Burckhardt, *La Civilisation en Italie à l'époque de la Renaissance,* trad. Schmidt, Paris, 1885,I, p. 219). Notons qu'à la fin du XIVe siècle, un parent de Giovanni, Stefano Colonna, est en France, prévôt de St-Omer, et que M. Coville (*Humanisme et Renaissance,* II, 1935, p. 203-215) a publié de lui des lettres qui montrent un parfait humaniste. Sur les rapports Pétrarque-Rienzi (Cola di Rienzo qui « contemplait chaque jour les sculptures de marbre qui gisaient partout dans Rome »), cf. Brandi dans *Vorträge der Bibliothek Warburg,* 1925-26, *Cola di Rienzo und sein Verhältnis zu Renaissance und Humanismus,* p. 75-121.

(1) A. Coville, *Gontier et Pierre Col...,* Paris, Droz, 1934, In-12, notamment p. 99-114 et 140-190.

(2) A. Coville, *op. cit.,* p. 229. Les Col disparaissent d'ailleurs vers 1416, et les autres vers 1420.

« traduire » Tite-Live, Valère Maxime, Aristote et Végèce (1). Les ducs de Bourgogne, de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire, ne connaissent les Anciens que par des traductions du même ordre. M. Doutrepont les montre lisant, eux aussi en français, Valère Maxime, Aristote, Tite-Live, Quinte-Curce, Végèce et les histoires de Troie (2). Charles le Téméraire prenait, dit Olivier de la Marche, « grand plaisir es faicts des Romains » ; c'est que ces « faits » ressemblaient terriblement aux chansons de geste françaises.

Il faut attendre le milieu du xv[e] siècle pour voir l'humanisme refleurir en France, et cela grâce aux relations de plus en plus fréquentes avec l'Italie. A défaut de Louis XI, le puissant Jean Balue semble être à l'origine de ce mouvement. L'inventaire de sa bibliothèque, dressé en 1469, montre, en effet, qu'à côté de manuscrits italiens, il possédait les comédies de Térence et les tragédies de Sénèque en latin, ainsi que des commentaires sur ces œuvres (3), et aussi un Tite-Live. A la même époque, Charles de France, duc de Guyenne, auprès de qui on trouve un moine dominicain venu d'Italie, se procurait des manuscrits latins : ceux d'Ovide, Virgile, César, Salluste et Plutarque (4). A la même époque également Jean Jouffroy, le puissant évêque d'Albi, plusieurs fois légat, qui est allé faire ses études à Pavie, et y a enseigné lui-même le droit pendant trois ans, est nourri des auteurs anciens : il a rassemblé une grande quantité de manuscrits des auteurs

(1) Voir L. Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, I, p. 39 ss., et certains travaux du même, dans *Notices et Extraits* (t. XXXVI, 1899, p. 207-265) et *Mélanges* (Paris, 1880, p. 257-282). (*Bibl. du XV[e] siècle*, tome 8).

(2) Georges Doutrepont. *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, Champion, 1909. In-8°, p. 121-145. et, Otto Cartellieri, *Am Hofe der Herzöge von Burgund*, 1926, notamment p.188, 290.

(3) L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, I, p. 79-83 ; voir les n[os] 18, 32, 41, 48, 52, 68, 73 du catalogue (son Tite-Live et son Sénèque sont à Tours, *ibid.*, III, 341-42), et aussi pour les manuscrits « de lectre italienne » outre un Boccace (n° 37) et un *Bréviaire* de Rome (n° 80), les *Pontificaux*, n[os] 25, 28, 30, 31. Les recherches des humanistes du xiv[e] siècle l'intéressaient également puisqu'il s'était procuré une copie de la correspondance de Nicolas de Clamanges (24).

(4) L. Delisle, *ibid.*, p. 84-85. Il possédait aussi le *de Miseriis curialium* de Pie II ainsi que l'Enfer et le Paradis de Dante en italien.

classiques dont une partie passera, après sa mort (1473) à St-Denis dont il est abbé (1). Puis les échanges se multiplient rapidement, comme nous le dirons plus loin ; d'autre part, la découverte de l'imprimerie va permettre de vulgariser les textes anciens retrouvés par les savants italiens, et ramènera bientôt la faveur des auteurs classiques.

Pour évoquer, en terminant, l'émerveillement des Français devant cette Antiquité retrouvée, on ne peut, semble-t-il, mieux faire que de citer une page célèbre de Michelet : « Combien cette grande mère, écrit-il, la noble, la sereine, l'héroïque antiquité, parut supérieure à tout ce qu'on connaissait, quand on revit, après tant de siècles, sa face vénérable et charmante ! ' O mère ! que vous êtes jeune, disait le monde avec des larmes,... vous emportâtes au tombeau la ceinture éternellement rajeunissante de la mère d'amour. Et moi, pour un millier d'années, me voici tout courbé et déjà sous les rides ' » (2).

(1) Son historien, Ch. Fierville (*Le Cardinal Jean Jouffroy et son temps*, Paris, 1874, in-8°, p. 229 ss. et chapitre V, § II passim), le montre lecteur assidu de Cicéron, César, Tite-Live, Plaute, et aussi de J. de Salisbury. Pour lui, Homère (connu par l'*Ilias latina*) est « pater omnis virtutis » ; il cite Euripide, Hésiode et Plutarque (d'après des traductions). Pie II, un bon juge, reconnaît qu'il a lu tout ce que l'on peut lire des auteurs latins. Voir sur lui et ses manuscrits exécutés en Italie L. Delisle (*op. cit.*, II, p. 335).

(2) *Histoire de France*, t. VII, 1855, p. 198.

DEUXIÈME PARTIE

LA CONNAISSANCE DE L'ART ANTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LES MONUMENTS CONSERVÉS D'APRÈS LES TEXTES DU MOYEN AGE

Les hommes du Moyen Age ont fort bien su, ainsi qu'on vient de le voir, étudier et goûter les auteurs classiques. Or ces auteurs vantant une certaine forme de civilisation et d'art, nos ancêtres devaient être amenés à en rechercher les vestiges (1). Cette inspiration en tête, ils n'avaient qu'à regarder autour d'eux. D'importantes ruines romaines se dressaient auprès des villes médiévales ou même à l'intérieur de leur enceinte. Des statues, des reliefs, des objets d'art antiques ornaient les églises de France ; et tout cela, loin de laisser indifférents les évêques et les seigneurs, les a intéressés au contraire bien vivement.

Nous voudrions donner ici quelques preuves de cet intérêt. Aussi, après avoir établi que nous devons à l'Église la conservation des monuments et des sculptures antiques, nous passerons en revue, l'une après l'autre, les provinces qui constituaient la Gaule Romaine, et nous verrons ce qu'ont dit des monuments romains de chaque région les hommes du Moyen Age. Nous étudierons ensuite, d'après des textes médiévaux, les différents types de monuments et d'œuvres d'art antiques qui se trouvaient en Gaule afin de voir ce qu'ils sont devenus au Moyen Age, comment on les a utilisés, et s'ils ont pu servir de modèles aux artistes français. Après celui des monuments de notre sol, nous rechercherons le rôle — secondaire et accessoire — des ruines italiennes et spécialement romaines.

Comme toutes les traces d'intérêt et d'admiration datent du VIIIe au XIIe siècle, nous serons amenés à penser que les

(1) Voir Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe...*, I, Leipzig, 1914, p. 1-98, sur les théories artistiques transmises au Moyen Age par l'Antiquité, et la bibliographie à la p. 59 de la *Kunstliteratur* de Schlosser, Vienne, 1924.

monuments comme les lettres classiques ont connu une vogue particulière au VIIIe siècle, puis du XIe jusqu'à la fin du XIIe siècle. Au XIIIe, et sous l'influence des chansons de geste, la tradition antique se perd, et on attache aux ruines romaines le nom vague de « murs sarrazins ». Un apport extérieur sera donc nécessaire pour donner conscience à la France de l'existence, de la signification, et de la valeur de l'Art Antique. L'Italie s'en chargera au XVe siècle.

I. — Destruction et Préservation.

Ce serait une vue un peu sommaire d'imaginer qu'en quelques années, après les Invasions et les prédications des premiers missionnaires chrétiens, les monuments élevés en Gaule par les Romains avaient en totalité disparu. En fait, un bon nombre d'œuvres importantes a subsisté pendant tout le Moyen Age et aux époques postérieures.

Les Invasions du IIIe siècle, notamment celle de 257, ont certes causé de prodigieux dommages, les Alamans et les Francs qui ont traversé la Gaule, ont dévasté les villae, les grands domaines ruraux, les temples et les oratoires qui s'élevaient dans les campagnes, ils les ont incendiés et ils ont emporté les objets précieux qui s'y trouvaient. Mais la trombe des envahisseurs a somme toute passé rapidement, sans avoir le temps de tout raser, de tout détruire jusqu'aux fondations. Sans doute les toitures de bois ont pris feu, les étoffes précieuses qui décoraient les appartements ont été brûlées, les colonnes des portiques ont été abattues, les revêtements de marbre arrachés, les statues renversées, mais la solide maçonnerie antique a résisté aux coups de pioche et aux ravages des flammes, les murs calcinés sont restés debout. Les statues renversées et mutilées ont demeuré à côté des restes du socle qui les portait.

Du reste les ravages des barbares ont atteint surtout les campagnes, plus que les villes, mieux défendues malgré tout, et où les grands édifices municipaux ont été respectés pour des raisons utilitaires, et réparés lorsqu'ils avaient trop souffert.

D'autre part, l'Église chrétienne, après les destructions

des missionnaires du Ve au VIIe siècle, a protégé et sauvé les monuments comme les œuvres d'art de l'Antiquité. Elle a installé des églises dans les temples, elle a fait y respecter les ruines ; ses clercs et ses artistes ont conservé précieusement dans les trésors des cathédrales ou des abbayes les objets d'art romains légués par les Barbares convertis. Schlosser (1) disait avec raison que, reprenant la tradition des temples antiques, les trésors des églises du Moyen Age étaient de véritables musées. Notons un fait significatif : c'est dans les églises que les érudits au XVIe siècle vont chercher des inscriptions antiques. Guichenon, l'historien de la Bresse, va copier celles de son recueil sur les pierres d'autel, « le devant des fonts », la porte ou le mur des chapelles (2). De même, plus tard, lorsque Montfaucon donnera en tête de son *Antiquité Expliquée* (3) une sorte de guide à l'usage des archéologues désireux de réunir une iconographie des dieux de la Fable, il leur dira de chercher les matériaux de leur étude « dans les églises, les trésors des cathédrales et des monastères, les chartriers pour en tirer les sceaux » (sur lesquels est souvent gravée l'empreinte d'une intaille antique).

Les traces de préservations des vestiges antiques conservés de la sorte ont d'ailleurs pour une grande part aujourd'hui disparu. En effet les guerres et les luttes intérieures ont dans la suite des temps, et surtout à partir du XVIe siècle, considérablement appauvri nos églises. D'autre part le clergé, devenu au XVIIIe siècle très rigoriste, a trouvé choquante la présence

---

(1) Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens.* Leipzig, Klinkhardt et Biermann, 1908, p. 10. Le livre de M. Lothar Brieger, *Die grossen Kunstsammler*, Berlin, 1931, rempli d'idées ingénieuses, est un peu décevant pour la période du Moyen Age. Cf. aussi Adrien de Longpérier, *Gazette archéol.*, 1879, p. 58.

(2) Guichenon, *Histoire de Bresse.* Lyon, 1650, p. 7 et pass. Les auteurs du *Corpus* n'agissent d'ailleurs pas autrement. Qu'on ouvre au hasard par exemple le t. XII consacré à la Narbonnaise, on voit que le no 13404 a été recueilli « sous un autel » dans l'église de Rateau, le no 1357 à Vaison « in ara aedis sacrae », le no 1782 « sur la pierre d'autel de la chapelle de l'Ermitage » à St-Christophe, près Thein. Voir, encore les nos 1797, 2491, 1312, 1289 etc.

(3) Montfaucon, *L'Antiquité expliquée...* Paris, 1719. In-fol., I, p. XVIII.

dans une église de sculptures ou d'inscriptions païennes. Il a vendu ou détruit les premières (1) et gratté les secondes (2), de telle façon qu'actuellement c'est aux textes qu'il faut recourir pour se faire une idée exacte du rôle joué au Moyen-Age par l'église et du nombre prodigieux d'œuvres d'art qu'elle a sauvées.

Même lorsque les monuments ont disparu, et surtout si leur disparition se produisit au Moyen-Age, il en subsiste toujours des traces, au moins dans la toponymie. Il est en effet naturel que les hommes qui habitent à côté d'une ruine conservent au moins une idée confuse du sens primitif de ses murs à demi écroulés. Auguste Longnon a montré (3) que les lieux où s'élevait un temple (fanum), s'appellent aujourd'hui Fains ou Fain. Les lieux consacrés à Jupiter, à Mars ou à Diane ont pris le nom de Fanjeaux, Famar, Diennes,

(1) En 1760 on découvrit sous la sacristie du couvent de la Visitation de Périgueux une Vénus nue. Sa nudité et le nombre de curieux qu'elle attirait la fit briser en mille morceaux par le directeur et les religieuses (Taillefer, *Antiquités de Vesone*. Périgueux, 1821, p. 319, et Espérandieu, *Recueil*, I, n° 1286). Fait analogue à St-Julien d'Auxerre (*Rapports de la commission des Monuments*, 1791, p.96). En 1748, les moines de l'abbaye de Flavigny détruisirent des « sortes de piédestaux avec des figures de divinités » encastrés dans les piliers qui soutenaient l'arc triomphal de leur église (Espérandieu, *loc. cit.*, n° 7108). C'est au début du XVIIIe que disparut à Péligneux près Gordon un grand tombeau antique. A la même époque fut déplacé un fragment antique qui servait d'autel à l'église St-Pierre de Vienne (Millin, *Voyage*, II, p. 15).

(2) A l'intérieur du baptistère de Fréjus l'autorité ecclésiastique fit mutiler, nous dit Sennequier (*Fréjus ancien et moderne*, dans l'*Annuaire du Var*, 1836, p. 24) « comme antique et conséquemment profane » une inscription en magnifiques capitales. Elle sert aujourd'hui de base à une croix rustique dans les environs de la ville.

(3) Longnon (A.). *Les noms de lieux de la France*, éd. Maréchal et Mirot, Paris, 1920-29, p. 110-115. Voir aussi Blanchet (A.). *Mélanges*, II, p. 65-83. Il n'est pas rare de voir des villes ou des sites identifiés grâce à la toponymie. C'est le cas de la maison de campagne d'Horace dans la vallée de la Licenza. Une fontaine qui a toujours porté le nom de Fonte dell' Oratini ou de Ratini a mis les archéologues sur la voie (G. Boissier, *Nouvelles promenades archéologiques*. Paris, 1886, In-12, p. 20). Sur le souvenir d'Ovide persistant à Sulmona, cf. Giovanni Pansa, *Ovidio nel medio evo...*, Sulmona, 1924, pp. 17 ss.

ou Losne. Le souvenir des stations thermales s'est perpétré dans les Bagnères, Bagnoles, etc. Les aqueducs ont fait donner aux champs qu'ils traversaient les noms de Ahuy, Adieu. Aux ruines sont dûs les lieux-dits comme la Poterie, les Tombes, le Trésor, la Verrerie, le champ des Colonnes (1), le champ des Pierres (2). Une pierre tombale portant une inscription a donné à la commune où elle a été trouvée le nom de Pierre Écrite (3).

Ainsi, durant les siècles du Haut Moyen-Age au moins, ni les invasions, ni l'Église n'avaient fait disparaître systématiquement les vestiges de l'Antiquité païenne. Les murs des monuments se sont écroulés d'eux-mêmes après des centaines d'années parce qu'ils n'étaient plus entretenus, certains édifices ont, à partir du XIIIe siècle, servi de carrière aux architectes gothiques. Mais la majorité a dû sa destruction au souci d'urbanisme des hommes du XVIIe siècle. A cette époque, pour percer de larges artères, pour laisser place au centre de la ville à de nouvelles constructions plus utiles, on n'a pas hésité à raser les temples romains qui étaient encore debout. A Bordeaux, par exemple, le « Palais Tutelle », conservé pendant tout le Moyen Age, a été rasé en 1689 pour qu'on puisse élever sur son emplacement le château Trompette. Et un poète local, Chaumet, célébra avec enthousiasme cet acte de vandalisme, traitant avec mépris les ruines romaines :

« Vaines divinités, Tuteurs imaginaires
Du Faste des Césars restes prodigieux,

(1) A Vieu, dans le Bugey, dans le lieu-dit « les colonnes », on a trouvé des fragments de pierres et des colonnes qui ont été employées dans la construction du clocher (H. de St-Didier, *Itinéraire pittoresque du Bugey*. Paris, 1835, p. 87). Une charte d'échange de la région de Toulouse parle de « locum ubi vocant Columnas », en 845 (Arch. Nat. J 307). Coulomnes au diocèse de Reims est dite au XIIe siècle « villa columpnas » (Longnon, *Pagi du diocèse de Reims*, B. E. H. E., 1872, p. 28).

(2) Le « champ des Pierres » de Coudes (Cher) doit son nom à des murs coupés de chaînages de briques

(3) Espérandieu, *Recueil*, III, n° 2209. Autres pierres tombales avec l'inscription *Diis Manibus*, dites aussi « par le peuple » les « Pierres Écrites » à la Souterraine de St. Exupéri (Duroux, *Essai sur ... Limoges*, Limoges, 1811, p. 269).

Grands Piliers entassez qui portez jusqu'aux cieux
La Prophane grandeur de vos Dieux Tutélaires,
Des Tuteurs étrangers ne sont plus nécessaires,
Le Demy-Dieu suffit qui préside en ces Lieux...
Tombez toutes à ses pieds, Idoles téméraires » (1).

D'autres circonstances, dont certaines nous paraissent maintenant bien futiles, entraînèrent encore à la même époque la destruction des monuments romains. Un couvent de capucins, par exemple, s'était installé au XVII[e] siècle à Vienne dans l'ancien Palais des Empereurs. Et presque immédiatement on vit les Pères détruire ce palais « parce que cette architecture avait peu de rapport avec la profonde humilité que S[t] François recommande à ses disciples » (2).

Il fallut la réaction antiquisante de l'époque impériale et l'autorité de la Commission des Monuments Historiques pour mettre fin à ces abus et empêcher ces destructions faites à tort et à travers par les modernes qui n'avaient su respecter l'œuvre conservatrice des clercs du Moyen Age.

II. — Les Ruines Romaines sur le Sol de la France.

La carte de la Gaule romaine dressée par M. Adrien Blanchet nous montrera un jour l'importance et la répartition exactes des ruines antiques subsistant sur notre territoire. Nous ne pouvons que nous borner à indiquer ici sommairement, d'après les textes du Haut Moyen Age, le sort des principaux monuments gallo-romains qui s'élevaient sur notre sol dans chaque province romaine, et dont la plupart, pour

(1) [Chaumet]. *Sonnets sur la démolition d'un temple... de Bordeaux* (s.l.). 1677, p. 4.

(2) Rey (Étienne). *Monuments romains et gothiques de Vienne* ... Paris, 1831, In-fol., p. 43. A Autun, l'amphithéâtre a disparu, parce que ses pierres ont servi à élever le séminaire (1762) puis à reconstruire l'église St-Martin (1788). Voir Millin, *Voyage*, I, 308. La mosaïque de Ste-Colombe à Vienne a été en 1773, peu après sa découverte, détruite par son propriétaire soucieux avant tout de se débarrasser des curieux qui venaient la voir chez lui (*Ibid.*, II, 15 s.).

les raisons que nous venons d'exposer, ont actuellement disparu.

A. *La Narbonnaise.* Arles était devenue au IV[e] siècle la capitale des Gaules lorsque le Préfet du Prétoire avait dû quitter Trèves, menacée à chaque instant par les Barbares. Aussi les édifices antiques y foisonnaient. C'étaient les Arènes d'abord, qui vers le VI[e] siècle devinrent le château-fort de la ville lorsqu'on eut aveuglé les arcades. Un quartier s'étageait sur les gradins avec des rues circulaires et une église, Notre-Dame des Arènes, tout un ensemble pittoresque qui ne disparut qu'au XIX[e] siècle. Puis le Théâtre où on donnait encore des représentations au IV[e] siècle, le palais de la Trouille bâti par Constantin toujours debout avec ses murailles de pierres coupées de rangées de briques(1), l'Arc admirable dont les fondations ont été retrouvées récemment, mais dont on connaissait déjà l'existence grâce aux textes du Moyen Age (2).

A Nîmes, même abondance de monuments antiques : la Tour Magne, devenue de trophée monumental un château-fort, le « Castrum Turris Magnae » (3). La Maison Carrée qui faisait partie du domaine régalien, puis fut aliénée vers 899, et en l'an 1000 vendue au chanoine Pons qui la donna à son neveu, souche de la famille « du Capitole » à qui leur splendide demeure avait transmis son nom (4). Retenons ce nom de « Capitole » ou « Capdueil » qu'on donnait au Moyen Age à la Maison Carrée comme à d'autres temples antiques dont le nom exact s'était perdu (5), et qui prouve bien l'importance qu'on leur attribuait. Comme celles d'Arles, les Arènes de Nîmes servirent de forteresse. Les Sarrazins s'y enfermèrent et y soutinrent un siège contre Charles Martel qui,

(1) Sur ces monuments, voir Constans, *Arles antique* (*Bibl. École de Rome*, CXIX). Paris, 1921, p. 217 ss.

(2) *Bull. Archéol. Comité*, 1903, p. 21.

(3) Germer-Durand, *Dictionnaire topographique du Gard*. Paris, 1868, p. 247.

(4) Mazauric, *Les Arènes de Nîmes*, p. 119-121. Aussi Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, XII, 1, col. 1355-1356 (interprétation un peu différente).

(5) Sur ce nom de Capitole, voir Munster, *Cosmographie*, 1575, col. 355, Saunier du Verdier, *Voyage de France*, 1685, p. 138 (Capitole de Narbonne) et C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, V, p. 83.

après s'en être emparé, incendia le monument. Celui-ci, le « Castrum Arenae » bientôt réparé, devint par la suite le lieu de l'Administration du Comté et le logement des Chevaliers de la Milice dont le sceau [1] représentait les Arènes avec un chevalier sortant de chaque arche, comme pour en défendre l'entrée. Une église, dite St Martin des Arènes, y était installée, au moins depuis 1080 [2].

A Orange encore subsistaient le théâtre, et l'Arc dont les princes des Baux avaient fait leur donjon, ce qui leur permettait de dater leurs actes du « Château de l'Arc » [3].

On sait que le Pont du Gard, qui servit d'aqueduc jusqu'au IXe siècle, fut utilisé ensuite comme pont sur la route d'Uzès, avec péage perçu par le Roi [4].

A Couzerancs, l'église de St-Lizier s'installe dans le mur de la ville, les deux tours de défense semi-circulaires qui flanquaient une des portes gallo-romaines deviennent des absidioles, et le chœur pousse à la place de la porte [5].

L'Arc de triomphe de Die, englobé en partie dans des constructions du Moyen Age et flanqué de tours, servait de porte à la ville [6].

A Vienne les monuments antiques étaient innombrables. Le temple d'Auguste et de Livie après être resté longtemps fermé fut rouvert au IXe siècle par l'évêque Burchard qui en fit une église : Notre-Dame de la Vie. Pour les nécessités du culte on abattit les murs de la cella, et on boucha les en-

(1) Mazauric, *op. cit.*, p. 56 et passim. Pour le sceau, cf. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux des Arch. Nat.*, t.II, 5657 (J. 479, n° 16).

(2) Cette église, dont on voit encore les traces dans la galerie du premier étage des Arènes, appartenait à l'abbaye de Ste-Baudile. Elle passa dans la possession de l'abbaye de la Chaise-Dieu, qui la céda en 1100 à l'évêque de Nîmes (Germer-Durand, *op. cit.*, p. 219).

(3) De Gasparin, *Histoire de la ville d'Orange*. Orange, 1815, in-8, p. 30 et Esperandieu (E.), *Recueil* I, 260. Thevet encore parle avec enthousiasme de l'Arc d'Orange et de ses sculptures ; il a vu, dit-il, « l'arc triomphant avec la peinture d'un combat de chevaliers gravée sur la pierre, si bien faite que merveille » (*Cosmographie*,1575, p.537b).

(4) Espérandieu, *Le Pont du Gard*. Paris, Laurens, 1934, p. 49-50 et 60.

(5) R. Lizop, *Les Convenae et les Consoranni*. Toulouse, 1931, 8°, p. 105.

(6) Espérandieu, *Recueil*, I, 316.

trecolonnements du portique qui entourait le temple de façon à obtenir une grande salle rectangulaire. Le monument conserva cet aspect jusqu'à la Révolution [1]. La tradition populaire prétendait que le temple avait servi de prétoire à Ponce-Pilate lorsqu'il avait été envoyé à Vienne après la mort du Christ, et on lisait sur le fronton : « C'est ici la pomme du sceptre de Pilate » [2]. Dans les environs de Vienne s'élevait un autre monument antique qu'on rattachait au même cycle légendaire, et qu'on appelait le tombeau de Pilate. C'est, dit Stendhal, « une pyramide à quatre pans creuse dans une partie de sa hauteur. Elle est posée sur une base carrée, laquelle est soutenue par quatre arcades... entre lesquelles on peut passer » [3].

Il faudrait citer encore dans la même région le Palais des Canaux, ancien établissement de bains romains, qui servit de résidence au cours du IXe siècle à Boson, roi de Provence et à ses successeurs, et le Palais du Miroir, ainsi baptisé au Moyen Age à cause des plaques de marbre vert qui couvraient les murs, et dans les ruines duquel on retrouva à plusieurs reprises d'admirables statues [4].

Bien d'autres villes dans cette Province avaient conservé des souvenirs romains, Vaison notamment avec son théâtre antique et ses maisons gallo-romaines habitées sans interruption et sans grandes modifications jusqu'au XIe siècle au moins [5]. Vernègues aussi, où le temple antique servit de chapelle jusqu'au XIIe siècle [6]. Fréjus avec ses remparts et sa « Porte Dorée » [7], magnifique arceau du grand portique

(1) Rey, *Monuments de Vienne*, Vienne, 1831, p. 47. Du Verdier, *op. cit.*, p. 281. A. de Laborde, *Monuments de France*, 1816, pl. XLI.

(2) Chorier, *Antiquités de Vienne*, 2e éd. Paris, 1828, p. 90 ; voir, sur une Tour de Pilate dite en 1186 « la tour Vieille » et détruite au XVIIIe siècle, la p. 30 du même ouvrage, et Millin, *Voyage*, II, p. 10-11.

(3) *Mémoires d'un touriste*. Paris, C. Lévy, 1924, t. I, p. 183.

(4) Chorier, *op. cit.*, p. 160 et 359.

(5) Sautel (abbé Joseph). *Vaison dans l'Antiquité* (thèse). Avignon, 1926, I, p. 230 et XXVI.

(6) Formigé (Jules). *Le temple de Vernègues* dans *B. A. F.*, 1924, p. 79. M. F. Benoît émet des doutes sur ce point, cf. *G.B.A.*, 1937, p.72.

(7) A Bénévent un arc de triomphe était dit aussi la « Porte d'or » (*Magasin Pittoresque*, 1837, p. 169).

qui bordait le quai ; Grenoble avec ses arcs de triomphe, qui ne disparurent pas avant le XVI[e] siècle.

B. — La Narbonnaise, « Province » par excellence, et colonisée dès le temps de César, était particulièrement riche en monuments antiques. Dans les autres régions, l'*Aquitaine* notamment, où l'action de Rome avait été moins profonde et où les grandes villes étaient moins nombreuses, ces monuments n'étaient ni aussi abondants ni aussi imposants.

Bordeaux, cependant, conserva jusqu'au XVIII[e] siècle, nous l'avons dit, le palais de Tutelle dont la ruine superbe entourée d'une sorte de vénération ne fut pas habitée pendant le Moyen Age. C'était, au-dessus d'un soubassement peu élevé, un temple peristyle de trente mètres de côté avec vingt-quatre colonnes portant au-dessus des arcades des statues dans les niches ; la cella, disposée au centre, semble avoir rapidement disparu (1). On voyait aussi dans la même ville un amphithéâtre et d'autres monuments encore, comme cette crypte « voûtée par les Anciens et disposée avec élégance » où s'enferma, du temps de Grégoire de Tours, dans une petite cellule close de pierres de taille, un jeune ermite de douze ans du nom d'Anatolius (2).

A Périgueux la cella du temple élevé par les Petrocorii à la déesse tutélaire de leur ville et que nous appelons la tour de Vésone, était dite au XIII[e] siècle encore « Turris vetus » (3). Les arènes de la même ville n'avaient pas disparu au XII[e] siècle (4), ce n'est que plus tard qu'on éleva sur leur emplacement le château des Rolphies, puis un couvent.

Près de Varèse en Angoumois s'élevaient des « Piles », sortes de pyramides, que le peuple considérait comme des

(1) Espérandieu, *Recueil*, n° 1089. Voir la *Chronique Bourdeloise* de G. de Lurbe. Bordeaux, 1594, p. 58 et le *Musée d'Aquitaine* de Lacour, t. III, 1824, p. 194-196.

(2) Grégoire de Tours, *Hist. franc.* VIII, 34. *M.G.H.*, *Script. Rer. Merov.*, I, 350 : « Cripta ab antiquis transvolutum elegantique opere exposita, in cujus angulo erat cellula parva de quadratis lapidibus clasa (*pour* : clausa) .... ».

(3) Courges (V[te] de). *Dictionnaire topographique ... de la Dordogne.* Paris, Impr. Nat., 1873, p. 325.

(4) *Op. cit.*, p. 5 (locus arenarum Petragorae, 1159).

phares et appelait « les Faniaux » (1). Une gravure de Chatillon en conserve le souvenir.

A Tours l'amphithéâtre et ses « arcs antiques » sont cités dans des diplômes carolingiens (2). Un bloc de pierre long de neuf pieds et large de deux, conservé dans la même ville était dit « tombeau de Turnus » (3). Dans les environs on voyait encore la « Pile S[t] Mars », une tour en briques dite au XII[e] siècle le « Temple Rouge » ou la « pile de César » (4), elle avait donné son nom à la paroisse voisine.

Cette région avait été évangélisée par S[t] Martin de Tours qui avait renversé près d'Amboise, nous dit Sulpice Sévère (5), une « tour massive en pierres polies, laquelle se terminait en cône très élevé dont la grandeur majestueuse entretenait la superstition du lieu ». (On reconnaît dans cette description une nouvelle Pile).

Malgré les destructions ordonnées par le Saint, on a vu que l'Aquitaine avait conservé de nombreux monuments romains. Ajoutons encore d'ailleurs à la liste que nous venons de dresser les bains romains d'Angers dont parle un titre de 1324 (6), les ruines d'Alonnes près du Mans, et les amphithéâtres qu'on rencontrait dans toute la province, notamment à Angers, Poitiers (7) et Saintes.

(1) Sur l'origine et le sens exact de ces « piles », voir le *Manuel* de Grenier, VI, p. 215 ss.

(2) Cf. *Congrès scientifique de France*, 15[e] session, 1847, Tours, 1848, II, p. 107. Il est question dans le testament de S[t] Bertrand (VI[e]) des ruines des Arènes du Mans (V. Boitard, *Les Rues du Mans*..., le Mans, Morin, 1935, I, 291.

(3) Hugo (A.). *France pittoresque*, II, p. 97.

(4) Meffre. *La Pile St-Mars*, dans *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, II, 1843, p. 180, et Millin, *Voyage*, IV, 766.

(5) Voir Beugnot, *Hist. de la Destruction du paganisme*, I, p. 300.

(6) Godard-Faultrier, *Antiquités d'Angers*. Angers, 1840, p. 45.

(7) Sur les monuments antiques de Poitiers, on consultera les recueils mss. de dom Fontenau à la Bibliothèque de la Ville. Citons notamment un acte (transcrit t. VI, fol. 112) de 937 où, parmi les possessions du couvent de la Résurrection de Poitiers, on cite « allodia... in villa quae dicitur aquaeductus, et infra moenia jamdicte civitatis alodem indominicatum quod est undique vallatum muro antiquo (Arènes?) » ; dans un autre, daté de 1081 environ, l'abbé de

C. — *L'Auvergne* si florissante à l'époque gallo-romaine grâce à ses sources thermales et à son commerce de poteries, si elle perdit de son importance économique après les ravages des barbares, a néanmoins gardé jusqu'à nos jours de nombreux vestiges de sa splendeur passée. « On ne saurait si peu fouir dans terre, disait un historien du XVII[e] siècle (1), qu'on ne trouve à Clermont des antiques, médaillons, médailles, urnes, arches sepulcrales, inscriptions, thermes, aqueducs, marbres, poteries d'une admirable rougeur et polissure et autres morceaux d'antiquité ». Cette abondance de ruines et de marbres dans la région est d'ailleurs constatée par les historiens dès le VI[e] siècle.

Le temple de Clermont qui avait été pillé au IV[e] siècle par une bande d'Alamands était encore debout du temps de Grégoire de Tours qui le décrit avec admiration. Le monument, nous dit-il, était bâti avec art et bien défendu. « Le mur avait une double paroi, l'une à l'intérieur en petites pierres, l'autre à l'extérieur en grandes pierres de taille bien coupées. Le tout avait trente pieds d'épaisseur. Le pavé était en marbre et le toit en plomb » (2). La statue colossale de Mercure qui dominait la ville et jouissait d'une grande célébrité, si elle a disparu assez tôt, a néanmoins laissé dans le folklore auvergnat des traces dont nous reparlerons.

Les stations thermales ont en partie subsisté ; les lépreux venaient s'y faire soigner, on les plongeait dans des bains chauds (3).

Nouaillé donne à Adémar de Chambres des terres « ad Arcus juxta Pictavim » ; dans un autre, enfin, daté de 1120, et qui se trouve dans le *Cartulaire* de St-Cyprien, il est question d'une voie antique et d'un camp romain « via...duxit in Gastinam ; vetusta etiam via semirutum fossatum per nemus determinat » (t. LXXVII, p. 158*v*°).

(1) Savaron. *Les origines de la ville de Clairmont.* Paris, 1662, cité dans Isid. Taylor et Ch. Nodier, *Voyages pittoresques.. Auvergne*, I, 1829, p. 42.

(2) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, I, 32. *M.G.H.*, *SS. Rerum merov.*, I, p. 50.

(3) L. Bonnard, *La Gaule thermale*, 1908, p. 142 ss. Il cite, en plus de ceux d'Auvergne, les bains d'Aix-en-Provence et de Digne. Ajoutons encore ceux d'Aix-la-Chapelle dont parle un diplôme de Charlemagne fabriqué au XII[e] siècle. L'Empereur français raconte qu'en chassant, il s'est perdu dans les bois près d'Aix, et qu'en errant au hasard dans la forêt, il a trouvé « des bains de fontaines chaudes, et un palais que jadis Granus, un des princes romains, frère de Néron et d'Agrippa, avait construit en cet endroit. Grâce à mon cheval dont le pied rencontra les eaux chaudes, je retrouvai ces fontaines, et je fis reconstruire le palais désert depuis longtemps, ruiné par l'âge, et envahi par les ronces et les épines » (*AA. SS. Janvier*, I, 889). De fait, sur l'emplacement du palais et de l'église, existaient des constructions romaines et franques (cf. Paul Clemen, *Fouilles ... d'Aix* dans la *Revue de l'art chrétien*, 1912, p. 213-220).

D. — Dans la *Lyonnaise*, c'est-à-dire la Bourgogne actuelle et la région comprise entre la Seine et la Loire, on a à peine besoin de rappeler l'importance de Lyon qui, selon Strabon, était dès le règne de Tibère la ville la plus considérable et la plus peuplée de la Gaule. Aujourd'hui les ruines romaines y sont peu importantes, mais il n'en était pas de même au Moyen-Age. Dans la ville haute on voyait le « Forum Vetus » (place de Fourvière) qui s'écroula en 819 à la grande douleur des habitants, désolés de voir disparaître cette « œuvre remarquable et belle » (1). Les énormes pierres de taille du Forum, avec leurs inscriptions romaines en superbes augustales furent utilisées au début du XII[e] siècle pour le soubassement de la cathédrale (2), et sous l'Hospice de l'Antiquaille au nom significatif, on a trouvé les restes du palais impérial. A Ainay, quartier des riches commerçants gallo-romains, on retrouve dans l'église St-Martin des colonnes de marbre que l'architecte du XI[e] siècle a été chercher dans un monument antique en ruines (3).

Autun, la ville intellectuelle de la Gaule Romaine, avait conservé son théâtre et ses fameuses portes, restes de l'enceinte élevée à l'époque d'Auguste. A l'intérieur de l'une d'elles, on avait installé une chapelle dédiée à St-André qui avait donné son nom à cette porte (4). Et, dans la campagne

---

(1) *Chronique du Diacre Florus*, citée par L. Bégule, *Monographie de la Cathédrale de Lyon.* Lyon, 1880, p. 5 : « Memorabile atque insigne opus quod Forum Vetus vocabatur, Lugduni corruit ipso die intrantis autumni, quod steterat a tempore Trajani.... »

(2) Bégule (L.). *La cathédrale de Lyon.* Paris, Laurens, 1924, p. 13 et 30. L'obituaire de Lyon insiste sur le fait que Gaucerand a fait reconstruire en 1107 l'abside de la cathédrale « preciosissimis et politis lapidibus ».

(3) Abbé Chagny, *St-Martin d'Ainay*, Paris, 1935, p. 69.

(4) Blanchet (Adrien), *Les enceintes romaines...*, 1907, p. 18.

environnante, on voyait la pyramide, actuellement ruinée par la faute des archéologues, dite la « Pierre de Couhard », le Janitoire, grand édifice carré ayant peut-être servi de défense avancée, dit au XII[e] siècle, « la tour antique de la Genetaye », et les temples ronds de Pluton et de Proserpine (1).

Non loin, dans la Côte d'Or, le village de Cussy avait dû à sa célèbre colonne ornée de reliefs le nom de Cussy-la-Colonne (2).

A Paris le quartier de la rive gauche, le plus riche et le plus prospère, avait été dévasté par les Barbares en 280, et peu après les pierres enfumées avaient servi de matériaux pour quelques édifices de la Cité (3). Mais les Thermes restèrent debout, ils faisaient partie du domaine du « fisc » et ce fut seulement Philippe-Auguste qui les aliéna en faveur de son chambellan, Henri le Concierge (4). Les Arènes non plus n'étaient pas détruites au Moyen Age. Chilpéric semble y avoir donné des jeux au peuple, (5) et Alexandre Neckam leur consacre quelques vers dans sa description de Paris, écrite à la fin du XII[e] siècle. « La vaste forme du cirque, dit-il, indique un théâtre de Cypris, la grandeur de la ruine l'atteste » (6).

La Normandie avait été particulièrement prospère à l'époque romaine, mais, comme elle comptait moins de villes que de domaines ruraux, et comme ceux-ci ont disparu après le passage des Barbares, on ne trouve guère de traces de ses monuments dans les textes du Moyen Age. Toutefois nous savons qu'en 725 les moines de St-Wandrille à la recherche de belles pierres de taille pour la reconstruction de leur église, en trouvèrent dans les gradins de l'amphithéâtre de Lillebonne (1). C'est aussi un amphithéâtre que, selon les chroniques, S[t] Romain détruisit à Rouen. L'auteur de la vie du Saint décrit ainsi le monument : « Il était construit en pierre en forme d'amphithéâtre... une voute souterraine constituait une entrée étroite... Le monument était entouré de voûtes remplies de ténèbres. On l'appelait le temple de Vénus à cause des scènes de débauche qui s'y passaient. A l'intérieur du mur extérieur s'étendait une large arène au milieu de laquelle se dressait un fanum savamment construit portant une dédicace à Vénus » (2). On reconnaît à travers cette description un théâtre antique, avec en son centre l'autel rituel. Le monument avait pu se trouver enterré par suite de la montée du sol tout autour, et ses arcades, devenues souterraines, expliquent les ténèbres effrayantes dont parle notre hagiographe. On remarquera que celui-ci décrit l'amphithéâtre avec une telle précision qu'il a dû le voir encore debout, bien qu'il soit né près de cent ans après cette « destruction » dont il parle. C'est une nouvelle preuve qu'il ne faut pas prendre à la lettre les récits de destructions complètes faites par les missionnaires chrétiens du VI[e] siècle. L'expression s'applique seulement aux objets du culte, aux images, aux autels. Les murs romains étaient solides, les temples et les théâtres vastes et bien construits, ils pouvaient encore servir à mille usages. Il aurait donc été déraisonnable de les détruire, on se bornait en réalité à les « purifier ».

(1) Thomas (Edme). *Histoire de l'antique cité d'Autun.* Autun, 1846, In-8°, p. 50 ss. Millin, *Voyage...*, I, p. 315-316. Voir une figure du Temple de Pluton (qui servit de redoute au temps de la Ligue) dans le *Voyage pittoresque de la France*, 1784, *Bourgogne* n° 6. J. Bonnerot, *Autun.* Paris, 1921, In-16, p. 14 explique que Genetoye ou Genestoye veut dire champ de genêts.

(2) Roserot (Alphonse). *Dictionnaire... de la Côte d'Or.* Paris, 1924, In-8, p. 136.

(3) Vacquer et Pachtère. *Paris à l'époque gallo-romaine.* Paris, 1912 (Hist. de Paris). In-4°, p. 146.

(4) Le Roux de Lincy. *Recherches sur les propriétaires et les habitants du Palais des Thermes* dans *Mémoires des Antiquaires de France*, XVIII, 1846, p. 23-36. Aussi E. Dacier, *Le Tonnelier du Palais des Thermes, Société d'Iconographie Parisienne*, 1910, p. 65-68.

(5) En 583, cf. Longnon, *Noms de lieu*, p. 149.

(6) « Indicat et circi descriptio magna theatrum Cypridis ; illud idem vasta ruina docet. » A. Neckam, *De laudibus divinae Sapientiae*, cité par A. Delisle, dans *Bull. Soc. Antiquaires de France*, 1858, p. 152.

(1) Leur chantier a été retrouvé près de l'entrée ouest du théâtre, voir R. Lantier, *La ville gallo-romaine de Lillebonne*, dans la *Revue archéologique*, 1913, p. 205-208.

(2) Cochet (Abbé). *La Seine Inférieure historique...*, 1864, p. 513. Voir aussi un poème sur S[t] Romain publié dans Martène et Durand, *Thesaurus Novus*, III, 1717, col. 1656 b. Les textes citent aussi à Rouen du temps de S[t] Amand un château superbe sur le Mont Helnon « quadrato et polito (opere) constructum ». *M.G.H., SS, Rer. Merov.*, V, 427.

E.— *La Belgique et les Deux Germanies.* La Forêt des Ardennes était déserte, mais la Champagne et la Lorraine, derniers remparts contre les Invasions, étaient défendues aux derniers siècles de l'Empire par des garnisons de soldats laboureurs logés dans les grandes villes dont de nombreux monuments attestaient la prospérité et la richesse. Ils ne furent pas tous rasés ou brûlés par les envahisseurs.

Et au VIIIe siècle, Flodoard, écrivant l'histoire de Reims, peut décrire dans sa ville natale un bon nombre de constructions datant de l'époque romaine. Ce sont d'abord les murailles de la cité « ornées de vestiges romains », c'est-à-dire qu'on y distinguait encore quelques-uns des reliefs encastrés dans le mur au IVe siècle. C'est aussi la porte de Mars dont les sculptures, qu'il a considérées avec attention, lui font dire que la ville a été fondée par les soldats de Remus. A la voûte de droite en entrant, dit-il [1] « nous voyons représentée l'histoire de la Louve nourrissant Remus et Romulus enfants. Sur celle du milieu les douze mois selon l'ordre des Romains [2]. La troisième, celle de gauche, montre figuré le présage des cygnes ou des oies » [3]. Ces quelques lignes montrent qu'au IXe siècle on comprenait parfaitement le sens des sculptures antiques et que, ainsi que nous le dirons, les historiens appréciaient assez celles-ci pour leur consacrer au moins une description, sinon une étude [4]. Une autre porte, la porté Bazée (Basilea) ainsi baptisée dès les

(1) « Cujus (portae Martis) fornicem, prodeuntibus dexterum, lupae Remo Romuloque parvis ubera praebentis fabulam, cernimus innotatum ; medius autem duodecim mensium,juxta Romanorum dispositionem panditur ordinatione desculptus, tertius qui et sinister cygnorum vel anserum figuratus auspicio. » *Hist. Remensis, P. L.*, t. CXXXV, col. 29.

(2) On se souvient que l'année romaine commençait le 1er janvier, tandis qu'au Moyen Age elle commençait à l'Annonciation, ou plus généralement à Pâques (A. Giry, *Manuel de diplomatique*, Paris, 1925, t. I, p. 103).

(3) C'est en réalité l'histoire de Léda au cygne que l'historien rémois n'a peut-être pas osé reconnaître.

(4) La porte de Mars a d'ailleurs donné son nom à une famille rémoise dont les membres sont cités dans l'*Obituaire* de l'église des Templiers (*Documents inédits, nouvelle série*, t. IV, p. 326 et 319, 320, 321).

premiers siècles, devenait sous la plume des érudits du douzième siècle, Jean de Salisbury par exemple [1], la porte de Vénus, ceux-ci ayant remarqué dans les caissons de la voûte un relief représentant la figure nue de cette déesse. Bien d'autres ruines antiques sont encore mentionées dans cette même ville au Moyen Age. Un hagiographe du douzième siècle par exemple parle du Mont d'Araine (amphithéâtre) dont « les murs à-demi écroulés et les pierres disjointes attirent les yeux et excitent l'admiration des voyageurs. Sa destruction a été causée par l'action du temps, par le souffle du vent qui a fait effondrer l'édifice, et par le travail des hommes qui en ont dipersé les matériaux... » [2].

Trèves, centre de la lutte contre les Barbares, était une ville encore plus importante que Reims, et plus riche en monuments antiques. Le palais impérial avait subsisté en partie, et c'est dans sa grande salle, son Consistoire, qu'était installée la cathédrale primitive [3]. Hincmar la visita au IXe siècle et crut y voir, comme ses contemporains, le palais de Ste Hélène, mère de Constantin. Émerveillé par la richesse de la décoration, il décrit l'église en ces termes : « C'est une œuvre admirable. Le pavement est constitué par des marbres de différentes couleurs comme celui du palais d'Assuerus, roi des Perses. Les parois sont recouverts d'un or roux qui ressemble à de la hyacinthe très claire » [4]. Ajoutons d'après Grenier qu'on peut se figurer cette décoration sur le modèle des basiliques byzantines, du baptistère des Orthodoxes à Ravenne par exemple. A l'entrée nord de Trèves, la fameuse

(1) Jean de Salisbury, *ep.* 143 (*P.L.*, CIC, col. 124), parle d'un Albericus Remensis « quem cognominant de Porta Veneris quae... Valesia dicitur ». Explication du mot « Porta Basilica » par Porte aux basilics dans la Vie de St Rigobert, Schlosser, *Schriftquellen*, n° 764.

(2) Anselme, *Vie d'Adalbert de Sarrebruck*, cité par Demaison dans *Bull. Comité*, 1892, p. 398. Voir du même : *Les Portes antiques de Reims*, dans les *Travaux de l'Académie de Reims*, LXV,1881, p.433 ss.

(3) Dans la cathédrale romane qui a remplacé celle du IXe siècle, on distingue encore, dit Albert Grenier (*Congrès Archéologique de France*, 1922, *Rhénanie*, p. 45), « dans la moitié est des murs, c'est-à dire du côté du chœur, des bandes de briques alternant avec des moëllons de grès rose de la construction romaine. »

(4) *Acta D. Helenae*, cités par Fiorillo (J. D.), *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland...*, I, Hannover, 1815, p. 386. note a.

Porte Noire élevée par Constantin, lorsqu'elle eut perdu son rôle de défense, fut abandonnée durant plusieurs siècles et elle aurait peut-être disparu si au XIe siècle un ermite syrien n'était venu s'y installer. Ce saint solitaire, ramené de Palestine par l'évêque Poppon s'enferma dans la Porte et y mourut en 1035. Peu après sa béatification (1042) le monument fut transformé en église. Deux églises superposées s'installèrent dans les deux étages, dédiées l'une à la Vierge, l'autre à St Michel et à St Syméon (1). Le chemin de ronde éclairé par les fenêtres romaines servait de bas-côté et la salle centrale de nef. Cette curieuse disposition exista jusqu'à la restauration de la Porte au début du XIXe siècle.

Dans la même province on rencontrait encore près de Soissons les ruines d'un grand palais gallo-romain auquel les marbres blancs recueillis dans ses ruines au cours des siècles avaient fait donner le nom de Château d'Albâtre (2). A Metz, Sigebert de Gembloux, au début du XIIe siècle, avait lu sur une vieille pierre, à demi cachée dans les herbes, un distique latin selon lequel, au temps de Jules César, un certain Metius aurait conquis la ville, et lui aurait donné son nom (3). L'origine antique de la ville étant établie, il admire les vestiges des anciens monuments, notamment ceux des murs d'enceinte de la cité qu'il n'est pas facile de renverser ni d'escalader (4).

A Besançon, la Porte Noire, précieusement conservée, fut décorée à l'époque romane de sculptures représentant les Animaux symboliques (5). L'image de cette porte fameuse figure d'ailleurs sur les deniers du monnayage des Archevêques avec le nom : Porta Nigra (6).

(1) Voir A. Grenier et Marcel Aubert dans *Congrès Archéologique de France*, 1922, *Rhénanie*, p. 24 et 108.

(2) *Congrès Archéologique de France, Reims*, 1911, II, p. 82.

(3) « Tempore quo Caesar sua Gallis intulit arma,
Tunc Mediomatricam superavit Metius urbem. »
(Sigebert de Gembloux, *Vita Deoderici, P.L.*, t. CLX, col. 717).

(4) *Ibid.*, col. 717.
« Laudo ruinas muri quadris edificati
Non facilis solvi, non expugnabilis hosti. »

(5) Voir une gravure montrant la Porta Nigra en cet état dans le *Voyage pittoresque de la France*, 1784.

(6) Tobiésen Duby. *Traité des monnoies des barons*. Paris, 1790,

Au Grand St Bernard, St Bernard de Menthon avait, vers 956, détruit une statue de Jupiter (au lieu dit encore aujourd'hui le Plan de Jupiter), et aussi une colonne miraculeuse (1). Or c'est précisément cette colonne, sans doute relevée précieusement alors, que l'on voit figurer au siècle suivant sur le sceau du prieuré voisin de Montjoux (2). Bien loin des Alpes, à l'extrémité de la Belgique, s'élevait près de Boulogne un phare gigantesque qu'on devait à Caligula. Les historiens et les romanciers du Moyen Age qui le connaissaient sous le nom de la « Tour d'Odre » le citent souvent (3), comme on citait partout ailleurs en Gaule les monuments antiques.

III. — Les Monuments.

Après cette revue rapide de l'état des édifices antiques dans les diverses régions de la France au cours du Haut Moyen-Age d'après les textes contemporains, il convient de rechercher à quels types appartenaient les monuments ainsi subsistants. On peut ramener ceux-ci à quatre catégories principales : les temples, les aqueducs, les amphithéâtres, les murs de villes.

A. — *Les Temples*. Le triomphe du Christianisme sur le culte païen ne fut consacré officiellement par les Empereurs qu'à la fin du IVe siècle. Auparavant, depuis Constantin, les chrétiens avaient connu des alternatives de faveur et de persécution. Mais dans les dernières années du IVe

In-4°, I, p. 12 (pl.). Même image sur le « sigillum secretum civitatis Bisuntinae », cf. A. Guénard, *Besançon*, cité par A. Blanchet, *Enceintes*, p. 139.

(1) *AA. SS.*, Juin II, 1077. Cité dans Beugnot, *Destruction du Paganisme*, II, p. 347.

(2) Roman (J.). *Manuel de sigillographie*, p. 131.

(3) Loisne (Aug. de Menche de). *Dictionnaire topographique du Pas-de-Calais*, Paris, 1907, In-8, p. 372 (cite Odrans Farus, et le *Roman de Brut*). Pour une restauration de la tour en 811 par ordre de Charlemagne, cf. la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais*, Arras, 1852. In-4°, p. 9.

siècle des constitutions impériales condamnèrent officiellement et définitivement le paganisme (1). En 382 les biens des temples furent réunis au domaine du fisc, puis en 391 deux lois de Théodose, promulguées l'une en Orient et l'autre en Occident, défendent les sacrifices et l'entrée dans les temples. Après avoir ordonné la fermeture des temples, l'empereur, l'année suivante, défend de célébrer le culte privé dans le laraire des maisons. En 408 Honorius dut réitérer ces prescriptions ; dans une lettre adressée au Préfet d'Italie, il enjoignit encore d'enlever leurs biens aux édifices païens, de « convertir à un usage public les temples des villes...» après en avoir renversé les autels(2). Ces constitutions n'ordonnaient pas de détruire les temples, mais seulement d'y effacer la traces de la superstitution païenne. Cependant les résistances des idolâtres contraignirent parfois les missionnaires, en Gaule (3) comme en Afrique, à démolir certains « fana ». Mais en général on transformait tout simplement en églises les grands temples déserts après les avoir purifiés « en y plaçant le signe de la vénérable religion du Christ ». Au VIe siècle St Grégoire le Grand disait encore aux missionnaires qu'il envoyait à travers le monde : « Ne détruisez pas les temples païens, mais seulement les idoles qui se trouvent dedans. Pour le monument, aspergez-le d'eau bénite, élevez-y des autels, placez-y des reliques » (4).

(1) Sur cette question, voir les textes cités par Allard (Paul), *L'art païen sous les Empereurs chrétiens*, 1879, p. 78, 85, 112, 121, 215.

(2) Beugnot, *op. cit.*, II, 49 « aedificia ipsa templorum quae in civitatibus vel oppidis vel extra oppida sunt, ad usum publicum vindicentur ; arae locis omnibus destruantur. » Plusieurs articles du *Code Justinien* défendent d'abattre les temples (notamment XI, 1, 8 et XVI, 10, 3 ; aussi 15, 18), car ils appartiennent au fisc.

(3) Babut, *St Martin de Tours*, Paris, (1913), In-12, p. 214, 217.

(4) *P.L.*, LXXVII, col.354. Voir Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*,V, 2, col. 1878. St Colomban et St Gall vont nous montrer comment les missionnaires se conformaient à ces prescriptions. Arrivés à Arbon, ils voient un temple intact avec dedans trois statues de cuivre doré. Ils brisent les idoles, font le tour du temple en chantant des psaumes et en aspergeant les murs d'eau bénite ; puis ils rentrent, placent des reliques sur l'autel, et y célèbrent la messe (*Vie de St Gall* par Walafrid I, 6, voir Allard, p. 270). Cette indulgence et cette largeur de vues amenaient souvent les païens à remettre les idoles dans le temple après le passage des missionnaires (voir l'histoire de St-Colomban à Brégenz, dans Beugnot, *op. cit.*, II, p. 321).

Il eût été naturel qu'au cours de ces cérémonies de translation les chrétiens n'aient nullement songé à regarder le monument destiné à servir d'église. Cependant le contraire avait lieu bien souvent, nous n'en voulons pour preuve que le récit du Pseudo-Prosper d'Aquitaine, témoin d'une de ces transformations. L'auteur nous raconte que dans sa jeunesse, en 421, il a assisté au transfert du culte chrétien dans un temple païen, celui de la déesse Céleste à Carthage. Il montre les fidèles, dès qu'on eût ouvert les portes du temple obstruées par des broussailles et des ronces, courant çà et là dans l'immense enceinte de plus de deux mille pas, au milieu des marbres et des colonnades, « regardant tout avec admiration et s'étonnant de la grandeur de chaque chose » (1). Pendant ce temps l'évêque Aurelius établissait le culte nouveau en plaçant sa chaire sur le lion qui soutenait la statue de la déesse.

Il semble donc bien que, si les temples ont aujourd'hui en partie disparu, c'est moins parce qu'ils ont été systématiquement détruits par les chrétiens fanatiques que parce qu'ils ont été transformés en églises. Et, le nombre des fidèles croissant rapidement, les temples sont vite devenus trop exigus. On dut les agrandir, puis les transformer, et enfin les abattre, souvent à l'époque romane seulement sinon plus tard encore. Mais sous un bon nombre d'églises restent des traces d'un ancien édifice païen (2),

(1) Prosper, *Libri de promissionibus*, III, c. 38 dans *P. L.*, LI, col. 835 : « Ipse tunc aderam cum sociis et amicis, atque (ut se adolescentium aetas impatiens circumquaque vertebat) ... curiosi singula quaeque pro magnitudine inspicimus... » Cf. aussi Beugnot, *op. cit.*, II, 159.

(2) Citons en France le Temple de la Bonne Déesse à Arles retrouvé sous l'église de la Major (Constans, *Arles antique*, 1921, p. 350), le temple d'Isis à Melun remplacé par l'église Notre-Dame (*B. M.*, 1932, p.409ss). La Basse-Œuvre de Beauvais est bâtie sur un temple (*B.M.*, 1914, p. 358), l'Église de St-Seroine près Saintes également (Chaudruc de Crazanes, *Antiquités... de Saintes*, 1820, p. 20 ss.). Les chroniques de l'abbaye d'Ebersheim affirment au XIIe siècle que l'église abbatiale est bâtie sur un temple antique (Schoepflin, *Alsatia illustrata*, I, p. 73). Mêmes traditions à Artins dans le Loir-et-Cher (*Voyage dans le département du Loir-et-Cher par un Orléanais*. Orléans, 1835, p. 43),

et cela aussi bien dans les villes que dans les campagnes (1).

B. — Pour les *Amphithéâtres*, ils ont subsisté encore plus longtemps que les temples ; il en est bien souvent question dans les textes (2).

à Martimont, près Soissons (Lemoine, *Histoire de Soissons*. Paris, 1771, I, p.97), à Sens (*Chronique de... St-Pierre-le-Vif* par Geoffroy de Courlon, éd. Julliot... Sens, 1870, p. 77), à Chalon où dans le sous-sol de St-Vincent, on a retrouvé des bas-reliefs représentant Mercure (*Mém. Soc. Archéol. Chalon*, 1846, I, p. 205), à Champagne dans l'Ardèche (Abel Hugo, *France pittoresque*, I, p. 162), à la chapelle St-Nazaire d'Autun (Sautel, *Vaison*, II, p. 70 y a retrouvé un autel dédié à Apollon). Selon M. R. Lizop (*Les Convenae et les Consoranni*, Toulouse, 1931, 8°, p. 83), un temple s'élevait à l'emplacement de la cathédrale de St-Bertrand de Comminges.

Pour les exemples italiens, voir Marangoni, *Della cose gentilesche...*, 1744 ;Fr.Lenormant, *A travers l'Apulie*,II,1883,p.91 et 92 (Diano) ; H. W.Williams, *Select views in Egypt...*, Londres,1821, p.312 (Syracuse).

Pour les exemples dans le reste du monde chrétien, voir Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, I, col.332 ss. (Achaïe), L. Petit de Julleville dans *Les Archives des Missions scientifiques*, 1868, p. 469-533 (Grèce) complété par Charles Picard, *Éphèse et Claros*. Paris, 1922, p. 307 et Maxime Collignon, *Le Parthénon*. Paris, 1914, p. 62 et ss. (le Parthénon fut transformé en une église dédiée à Haghia Sophia, puis au VIIe siècle à la Vierge).

(1) L'oratoire remplace le laraire de la villa, écrit A. Grenier (*Manuel* de Dechelette, VI, 940 et VII, 710). « L'oratoire chrétien s'élève sur les ruines de l'édicule païen, il est orné de statuettes ou de reliefs romains » dit Bonnard (*Gaule thermale*, p. 141) et il cite notamment le cas de l'église de Sene (Côte d'Or). « Les montjoies et les oratoires remplacent souvent aux carrefours les statues de Mercure » selon M. Pierre Irigoin (*B.M.*, 1935, II, p. 145) ; et cet auteur remarque la ressemblance étrange qui existe entre les oratoires de Provence et les laraires italiens. Des observations similaires avaient été faites pour le Limousin par Mlle Marguerite Charageat (*Croix de carrefours et Ouradours...*, *B.M.*, 1924, p. 133-140, complété par un article de Brutails, *B.M.*, 1925, p. 331) et pour la Lorraine par M. E. Theuret (*Art populaire*, II, 1930). On a démontré à plusieurs reprises que les églises portant des noms de saints très anciens : St Martin, St Élophe, St Gabriel s'élèvent à la place exacte des temples païens (voir Grenier, *Manuel*, VII, 698, Léon Maître, *Les Villes disparues de la Loire-Inférieure*, 1886, p. 472-473, Brulliot-Thiollier, *St Martin*, p. 25, et M. de la Ménardière, *Bull. Antiquaires de l'Ouest*, 1910-1912, p. 570).

(2) A Senlis, mentions des Arènes citées dans *Le Moniteur de*

Leur étendue, leurs murs solides, leurs étages superposés les prédisposaient à servir de citadelle et de refuge, à recueillir et à abriter une population effrayée par le danger des invasions et des guerres. En Provence, à Arles, à Nîmes, ils avaient été transformés, nous l'avons dit, en forteresse. De même à Rome le Colisée était devenu un château-fort, celui de la puissante famille des Frangipani. Innocent III, menacé par l'antipape Anaclet II, s'y réfugia quelque temps en 1130 (1).

Mais souvent la montée du terrain environnant a fait à la longue de l'amphithéâtre comme une vaste fosse. C'était le cas, dès le VIIIe siècle, pour celui de Rouen que décrit le biographe de St Romain (2). Le même phénomène se produisit aussi à Bourges où on appelait l'amphithéâtre « la fosse des Arènes », fosse qu'on respectait, et où la *Coutume du Berry* défendait de jeter des ordures (3).

C. — Il ne semble guère possible que les hommes du XIIe siècle n'aient jamais remarqué les *Aqueducs*, et n'aient pas parlé de leurs arches innombrables et imposantes qui se détachaient magnifiquement sur le ciel. Et, en effet, Sigebert de Gembloux écho de ses contemporains écrit de l'aqueduc de Metz :

« Miror aquae ductus sex milibus esse per arcus...
Ars mittebat aquas, quas tu natura negabas,
Donec sola vias rupit longaeva vetustas.
Laudem structurae retinent hodieque ruinae » (4).

---

l'Archéologie, 2e série, I, 1866, p. 24. Sur les « Arcs antiques » de l'amphithéâtre de Tours cités dans un diplôme de 843, voir notre p. 53 et A. Salmon, *L'Amphithéâtre de Tours*, B.E.C.1857, pp. 217-227. Le cartulaire de St Aubin d'Angers parle au XIIe de vignes « prope arenas », « in locum qui dicitur ad Arenas ». Voir Longnon, *Noms de lieu*, p. 149.

(1) Cf. Rodocanachi, *Les monuments de Rome...*, 1914, p.166 et ss. Une église était bâtie dans l'arène (S. Salvatore de Rota Colisei).

(2) Cf. Cochet, *la Seine-Inférieure historique...*, p. 513.

(3) Buhot de Kersers. *Statistique... du Cher*. II,Bourges, 1883, p. 24. A Paris,par exception, l'interdiction ne fut guère efficace, car on retrouva dans les Arènes un grand nombre de débris de poteries du Moyen Age (Vacquer-Pachtère, *op. cit.*, p. 80). A Limoges, le « Creux des Arènes » cité après le Xe siècle (Duroux,*Essai sur... Limoges*, 1811. p. 78).

(4) S. de Gembloux, *Vita Deoderici episcopi Mettensis* dans *P.L.*,

Pas plus que la beauté des aqueducs, leur utilité pratique n'a échappé à nos ancêtres. « Gardons-nous de croire, dit M. Blanchet (1), que le Moyen Age ait jamais perdu la notion de l'utilité des aqueducs. On se servit... pendant longtemps des conduites romaines, on les répara et l'on en construisit de nouvelles ». Plusieurs exemples montrent en effet le respect des aqueducs et leur utilisation (2). En 1479 encore le chapitre de St-Just de Vienne poursuit en justice le sieur Peculot qui voulait détruire l'aqueduc d'Écully (3).

Malgré les sages mesures analogues prises par les abbayes et les cités, les aqueducs ont souvent disparu. Mais, dans ce cas, la toponymie tout au moins apporte la preuve de la persistance de l'impression qu'ils produisaient. Les lieux-dits comme les arceaux de Parigne près Metz, les Arches de Jouy, le Pont des Arches près St Claude, et les Piliers dans les environs de Coutances, rappellent les degrés divers de la ruine de ces ouvrages, et nous les évoquent à l'état d'arcs isolés ou de piliers à demi écroulés.

D. — Les Chroniques et les documents diplomatiques du Haut Moyen Age mentionnent aussi et décrivent souvent les *Murs* dont les villes de Gaule avaient été entourées à l'époque du Bas Empire.

On sait qu'après les premières invasions, les empereurs ordonnèrent de fortifier les cités que les barbares avaient trouvées ouvertes, et que, grâce à cette circonstance, ils avaient pu dévaster trop facilement. L'œuvre considérable de fortification commencée en l'an 286 de notre ère fut achevée vers 320. Rappelons d'après M. Grenier (4) la façon dont sont

CLX, col. 718, cité en partie dans Blanchet, *Aqueducs*, p. 108. Ces expressions semblent trouver leur écho dans le nom de « Los Milagros ». (les Miracles) donné de nos jours encore (Bon Davillier, *L'Espagne*, Paris, 1874, p. 497) en Espagne à l'Aqueduc de Merida.

(1) Blanchet (A.). *op. cit.*, p. 47.

(2) Le Commandant Espérandieu (*Le Pont du Gard*, 1934, p. 50) a montré que l'eau était jusqu'au IXe siècle amenée dans Nîmes par l'aqueduc et que, à chaque siège de la ville, les ennemis le coupaient, sûrs d'obtenir vite par ce moyen la capitulation de la place.

(3) Chorier, *Antiquités de Vienne*, 2e éd., 1828, p. 344.

(4) Grenier (Albert), *Manuel*... de Déchelette, V, p. 485-495.

construites ces murailles. Au dessus des fondations hautes de deux à trois mètres, et constituées par des lits de décombres coupés de lignes de pierres plates posées de champ, s'élève le mur proprement dit, avec ses deux parements en petit appareil entre lesquels on dispose un blocage constitué par les débris de sculpture calcinés venus des édifices antiques de la ville (1). Sur le parement extérieur, trois rangs de brique alternent souvent avec sept rangs de moellons, ou, lorsque les murs datent du IVe siècle, ce sont des moellons qui alternent avec d'énormes pierres de taille.

Les hommes du Moyen Age ont été frappés à la fois par l'épaisseur, la résistance étonnante des murs, et aussi par l'aspect richement décoratif de leur appareil. C'est ainsi que la *Chronique* des Comtes d'Anjou, écrite au XIIe siècle, décrit complaisamment les murs antiques d'Angers : « Ils sont construits en grandes pierres de taille qui font ressortir la mesquinerie des Modernes, et montrent clairement que la science de mêler le sable au fort ciment a presque disparu de nos jours » (2). C'est en des termes moins dityrambiques,

(1) La présence de ces débris pose une intéressante question. Il était relativement facile de les convertir en chaux ou en moëllons. Or on ne les a pas brisé systématiquement,mais au contraire on les a disposé, semble-t-il, avec un certain soin. Cette constatation ne permet-elle pas de supposer qu'on a voulu les conserver, comme ces statues de saints cassées par accident ou démodées qu'on enfouit pieusement sous le dallage de nos églises ? Un exemple de conservation du même ordre n'a-t-il pas été cité par Allard (*op. cit.*, p. 276) qui raconte que lorsque les Chrétiens s'emparèrent, en 560, du temple de Philé, au lieu de détruire les bas-reliefs qui l'ornaient, ils les recouvrirent simplement d'un enduit de limon et de paille qui les a cachés et protégés jusqu'à l'époque moderne. Comparer avec la façon d'agir des Athéniens qui, dans la création du mur de la cité par Thémistocle, utilisèrent dans les fondations les marbres, les colonnes et les figures venues des temples anciens (cf. Thucydide I, c. XC et XCIII et autres textes cités par M. Charles Picard, *Dictionnaire des Antiquités*, art. *statuaria*).

(2) Murus « in quadris lapidibus, modernorum parcitatem accusans, in tenaciori cemento,sabuli condiendi peritiam penitus deperisse praetendens ». *Chronique des Comtes d'Anjou*, édit. Marchegay, p. 337, et A. Blanchet, *Les Enceintes*, p. 56. Godard-Faultrier (*Monuments antiques de l'Anjou*..., Angers, 1861, 8o, p. 224) fait observer que les murs

mais encore plus précis, que Grégoire de Tours parle de l'enceinte de Dijon : « Le mur de la ville, dit-il, est construit en pierres de taille jusqu'à une hauteur de vingt pieds, et, au-dessus, il est fait de petit appareil. Il a trente pieds de haut en quinze de large » (1). On pourrait citer bien d'autres textes du même genre (2), par exemple la Vie de St Eutrope (3) où le biographe du Saint prend soin de noter que Saintes est entourée de beaux murs antiques (4).

E. — A côté des catégories de monuments subsistants, on doit noter la trace laissée dans les textes par les *Voies romaines* qui sillonnaient la France. Ces grands chemins pavés de larges dalles et franchissant intrépidement tous les obstacles dans leur cours en ligne droite avaient résisté au passage des barbares, et ils devaient encore constituer comme l'ossature du réseau routier de la France future.

On les appelait naturellement la « grande route », la « route royale » (5), ou encore « la Chaussée » (6), la route de Rome (7),

---

d'Angers étaient composés d'une partie en grand appareil surmontés d'une autre en petit appareil coupé d'un double cordon de briques.

(1) Grégoire de Tours, *Hist. franç.*, III, 19, *M. G. H., SS.R.M.*, I, p. 129.

(2) Blanchet (A.). *Les Enceintes*, passim.

(3) *AA. SS.*, avril 30.

(4) Cette admiration n'a pas cessé avec le Moyen Age, et on la retrouve aussi forte au XVIe siècle qu'au XIIe. Vinet, dans son histoire de Bordeaux écrite en 1574, parle avec respect des murs de la Ville avec leurs « fondemens de pierre de taille de si longs et si gros quartier qu'on s'étonne comment on a pu les amener de loing, et la partie supérieure en petites pierres dure, et entre plusieurs couches de telle pierre, aucuns rangs de brique, moult belle, le tout si justement compassé et nivelé que n'y sauray que reprendre ains trouverez l'occasion de vous esmerveiller » (Jullian, *Inscriptions de Bordeaux*, II, 1890, p. 284).

(5) En 819, une route en Vendée est dite : « Via regia, quam stratam, vel calciatam vocant » (Massé, *La Vendée pittoresque*, 1829, II, 78).

(6) La route allant de Limoges à Aunay s'appelait en 1172 « via que nominatur la Chaucada, via de calcada, via calceata » (Michon, *Stat. Charente*, p. 161. Autres exemples p. 164 et Cochet, *Seine-Inférieure*, p. 115.

(7) « Via Romana, chemin de Rome, ruelle de Rome » (Cochet, *ibid.*, p.480). Une « via romana » citée en 1204 (*Bull. Archéol. Comité*, 1928-29, p. 513).

parfois « la voie Potière » (1) à cause des débris de poterie venant des villes ruinées devant lesquelles elles passaient. Leur nom le plus courant, celui que leur valaient la solidité et la dureté de leurs pavés, était celui de « chemin ferré » (2) ; au XVIIe siècle on le leur donnait encore, ainsi que nous l'apprend le savant Bergier, leur premier historien. « La populace des champs,les appelle chemins ferréz, soit pour la dureté et fermeté de l'ouvrage, qui depuis quinze ou seize cens ans resiste au froissement du charroy : ou pour la couleur des petits cailloux... » (3). Nous dirons comment, au XIIIe siècle, les poëtes transformeront l'histoire en légende, et comment les voies romaines devinrent les chemins de Brunehaut ou de Julien César.

Au bord de ces routes s'élevaient des milliaires qui n'ont pas conservé bien longtemps leur rôle de bornes. Ils ont cependant eu le temps de former, d'après les distances qui se trouvaient indiquées sur leur partie supérieure, quelques lieux-dits : Septime, Uchaud (4), St Martin du Quart (5).

Pour la plupart renversés par les invasions, ils n'ont pas été relevés. Transportés parfois fort loin de l'endroit où ils se dressaient, et devenus simplement de belles colonnes sans emploi, ces milliaires ont été utilisés pour cent usages. Beaucoup sont devenus des supports de croix rustiques (6), d'autres ont servi à soutenir, à défaut d'autres éléments, les

---

(1) A Francqueville près Booz (S. Inf.).

(2) En 925 une « via ferraria » va de Nîmes à Substantion (Germer-Durand, *Cartulaire... de l'église cathédrale de Nîmes*, p. LVII) ; autres dans le Cotentin (*Revue archéol.*, 1890, II, p.167) ; à Soisy-sur-École (Quicherat, *Mélanges*, I, p. 101), de Chartres à Chateaudun (*Mém. Soc Archéol. d'Eure-et-Loir*, I, 1858, p. 341). La chronique de Tomasetti parle en 1190 d'une « via marmorea ad modum pavimenti jacta » près d'Ostie (Lanciani, *Scavi di Roma...*, II (1902), p. 8).

(3) Bergier, *Histoire des grands chemins...*, Paris, 1628. In-8, p. 95.

(4) Longnon, *Noms de lieu*, p. 116-119.

(5) Mazauric, *Le château des Arènes de Nîmes*, p. 133. Un milliaire, le Quart, près de Nîmes a donné son nom à un pont, une église et une famille (les du Quart). Un autre près de Comminges a fourni le vocable d'un village : Peyramil (Petra Miliaria), cf. p. 127 de R. Lizop, *Les Convenae et les Consoranni*, Toulouse, 1931.

(6) Grenier, *Manuel...* de Déchelette, VI, 2, p. 52 à 66.

voûtes de certaines chapelles (1), ou à en décorer l'extérieur (2). D'autres ont fait et font encore aujourd'hui office de bénitiers (3), ou, creusés en leur centre, ont été employés comme sarcophages (4).

(1) Grenier, *op. cit.*, p. 64 en cite un qui, transporté à 50 km. de son emplacement primitif, sert de colonne dans l'église d'Amsoldingen. Voir aussi *Histoire de Languedoc*, t. XV, 1892, n° 115 (milliaire ainsi employé dans l'église de St-Julien de Cornillac), et 1340 (id. dans l'église de Baziège près Toulouse) et *Mémoires de la Soc. Archéol. de Montpellier*, 1870, p. 604 et 609.

(2) C'était le cas pour l'église de Genest dont le portail était décoré de deux milliaires.

(3) Voir Grenier, *op. cit.*, p. 66 (celui de Rennes), *Mémoires de la Soc. Archéol. de Montpellier*, 1870, p. 610, *Histoire du Languedoc*, XV, 1892, n° 113 (celui de Crès près Substantion) et J. Sautel, *Vaison...*, II, p. 82 (N.D. de Beaulieu, près Grignan), et p. 195.

(4) Héron de Villefosse dans *Bull.Archéol. Comité*, 1919, p.21s. en cite seize en Gaule dont un au Musée Carnavalet venant de St Marcel de Paris. Ajoutons quelques exemples à la liste précédente, ceux des milliaires retrouvés dans le cimetière à Alichamp (Barailon, *Recherches sur plusieurs monuments celtiques...* Paris, 1806, p. 207) et à Antigny (*Bull. Soc. Antiq. Ouest*, 1880, p. 263). Voir aussi Grenier, *op. cit.*, p. 64-65 et Bél. Ledain, *Épigraphie romaine du Poitou*, extr. des *Mémoires des Antiquaires de l'Ouest*, 1886, p. 56, 61, 62, 66-69, 75.

CHAPITRE II

LES ŒUVRES CONSERVÉES D'APRÈS LES TEXTES

I. Les Fouilles. (excavations)

Les monuments antiques encore debout ayant ainsi vivement frappé les contemporains de Charlemagne et les Français du XIIe siècle, on peut penser quelle curiosité ont excité les œuvres d'art romaines qui sortaient du sol lorsqu'on fouillait la terre. Aux découvertes faites occasionnellement par les laboureurs qui défonçaient leur champ, par les ouvriers qui travaillaient aux fondations d'une église ou d'une maison, venaient s'ajouter celles, plus fructueuses encore, des abbés érudits dont certains se livraient à des fouilles systématiques. Sur ces fouilles et leurs étonnants résultats, les renseignements devraient faire défaut, car ce sont là des faits qui n'entrent guère, semble-t-il à première vue, dans le cadre assez strict de la littérature du Moyen-Age. Cependant les historiens de cette époque ont tenu à en garder le souvenir, et l'on trouve dans leurs écrits le récit de certaines fouilles, avec la description des œuvres d'art qu'elles ont ramenées à la lumière (1).

C'est ainsi que le moine Clarius de Sens raconte qu'en détruisant au XIe siècle l'église St Savinien, on trouva sous le dallage un nombre infini de tombeaux très anciens : le sous-sol, dit-il, était rempli « de sarcophages et de loculi en pierre, en plomb, en plâtre, en grandes briques bien coupées et bien plates. Tous étaient pleins de corps revêtus de très beaux vêtements et embaumés (chose étonnante, à certains corps manquait la tête), quelques-uns des morts avaient aux pieds

(1) Les premiers travaux sur la question sont celui de Th.Wright, *On Antiquarian excavations and researches in the Middle Ages*, dans *Archaeologia*, t. XXX, 1844, p. 438-457, et de G. Zappert, *Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter*, dans *Sitzungsberichte der k. Akademie der Wiss., hist. philos. Classe* IV, Vienne, 1850, p. 752 ss.

des sandales (1) ». Ces tombes, reste probable d'un cimetière gallo-romain, furent considérées comme celles des premiers martyrs sénonais, et les ossements devinrent sans doute des reliques. Comme on faisait pour les autres « pignora » recueillis dans des circonstances analogues, on dut inscrire sur le reliquaire qui les contenait : « Ci-dessous sont contenues les reliques de plusieurs saints, dont Dieu seul sait les noms » (2).

Généralement les tombes antiques, même lorsqu'on les retrouvait dans l'enceinte d'un monastère, suscitaient chez les clercs un intérêt encore plus vif. Au lieu de les considérer comme des sépultures chrétiennes, les érudits s'appliquaient, à l'aide de raisons précises et péremptoires, à démontrer qu'on se trouvait en présence de tombes de l'époque romaine. Lorsqu'à Nogent-sous-Coucy, au début du XIIe siècle, on découvrit un ancien cimetière, l'abbé, Guibert de Nogent, alla étudier la fouille. Dans ses mémoires (3), il décrit les tombeaux, leur disposition, et leur forme, et il expose pourquoi il estime être en présence de produits de l'art antique : « Ils ne sont pas rangés dans l'ordre de nos sépulcres, mais en rond, en forme de couronne. Un sarcophage est au milieu, les autres l'entourent. On y a retrouvé des vases dont les Chrétiens ignorent l'usage, aussi je ne puis croire qu'ils ne soient pas antiques, ou du temps des premiers chrétiens, mais faits comme à l'époque antique » (4). Et, partant de cette opinion, fondée avec raison sur l'étude de la poterie funéraire, Guibert assure que Nogent était déjà une ville importante à l'époque romaine. « Même si, en effet, aucune tradition littéraire ne

(1) *Chronique de Clarius*, année 1068, dans *Bibl. Hist. de l'Yonne* par L. M. Duru, Auxerre, 1883, II, 508-509.

(2) Cette inscription fut trouvée en 1631 sur un reliquaire ancien, dans la crypte de St-Germain d'Auxerre (*Gallia Christiana*, XII, instr. p. 229).

(3) *De Vita sua...*, II, 1 (éd. Bourgin, Paris, 1907), p. 99 : « ... non in morem nostrorum ordo disponitur sepulchrorum, sed circulatim in modum caraulae sepulchrum unius multa ambiunt, in quibus quaedam reperiuntur vasa, quorum causam nesciunt Christiana tempora. Non possumus aliud credere, nisi quod fuerunt gentilium aut antiquissima Christianorum, sed facta gentili more. »

(4) M. A. Lefranc a vu encore en 1890 ces tombes telles que les décrit Guibert (cf. *Mélanges G. Monod*, 1896, p. 291-293).

venait confirmer mon avis, la facture des tombeaux trouvés suffirait à en montrer l'exactitude. Car ils ne sont ni de notre pays, ni, selon moi, chrétiens » (1).

Un contemporain de Guibert de Nogent a conté une découverte encore plus étonnante, celle qu'on fit à Rome en 1045. On mit alors au jour le tombeau d'un géant dont le corps, intact, « était plus haut qu'un mur », et portait les traces d'une blessure de quatre pouces et demi. Une inscription révéla qu'on se trouvait en présence du corps d'Évandre, fils d'Énée, tué par Turnus (2). Les érudits, d'ailleurs, l'avaient déjà reconnu à sa terrible blessure dont ils avaient lu la description dans l'*Énéide*.

Un autre contemporain de Guibert, moine à Oudenbourg près Bruges, rapporte, lui aussi, des découvertes d'antiques. Il raconte que de son temps, dans les ruines romaines des environs de Cologne, on recueillit des coupes et des tasses ciselées avec tant d'art « que d'habiles artistes de nos jours auraient peine à égaler l'élégance de leur travail avec l'or et l'argent » (3). De même, en explorant les fondations d'une ancienne cité vers 1065, Thierry, abbé de St Hubert d'Ardennes, y recueille quantité de grandes pierres qu'il utilise pour rebâtir son église (4). Quelques siècle plus tôt, c'est en nettoyant un égoût à Paris qu'on retrouva deux petits

(1) Guibert, *loc. cit.*, p. 99. On découvrit aussi des ossements en 1199 à Ludlow en Angleterre, lorsque pour aggrandir l'église, on aplanit le « tumulum magnum », qui donnait son nom à la ville. Cf. Th. Wright, *The History of Ludlow...*, Ludlow, 1852, 8°, p. 13-14 ; p. 28, autre histoire analogue à Bromfield. Fantoni (*Istoria della città d'Avignone*, I, 1678, 16) raconte d'après Thevet qu'en 1146, en creusant près des murs d'Avignon, on découvrit un monument de la victoire de Domitius Aenobarbus « sculpté sur une colonne ».

(2) Muratori, I, p. 14.

(3) *Tractatus de ecclesia Sancti Petri Aldenburgensi* cité dans Mortet (V.), *Recueil de textes*, I, 1911, p. 172. Lambert d'Ardres, lui aussi, retrouve près de son église « des reliques des anciens, des tuiles rouges, des fragments de vases en verre » au bord d'une voie romaine (*ibid.*, I, p. 181).

(4) *Chronicon Sancti Huberti Andaginensis*, c. 19 : « Videns abbas copiam magnorum lapidum in fundamento veteris quondam civitatis, nunc autem pro castelli moenibus adbreviatis... ex eisdem lapidibus ecclesiae donari expetiit... ». *M.G.H. SS.*, VIII, p. 579.

bronzes, un loir et un serpent, signalés avec intérêt par Grégoire de Tours (1).

Rappelons aussi que c'est une découverte de statues antiques qui coûta la vie à Richard Cœur de Lion. Celui-ci, en effet, assiégeait le château de Chalus en 1199 parce que le seigneur y avait découvert « dans une grotte profonde les statues d'or d'un homme, d'une femme et de leurs enfants assis à une table, aussi d'or », et qu'il refusait à Richard une part dans ce trésor (2). De là le siège de Chalus, la blessure du prince anglais, et sa mort.

Il existait en Allemagne, en Angleterre, en Italie (3) des archéologues aussi avertis que les Français du même temps. Nous n'en voulons pour preuve (4) que le récit détaillé des

(1) *Hist. franç.*, VIII, 33, (*M.G.H.SS.Rer. Merov.*), I, 349. En Anjou des frères lais du monastère de St-Florent de Saumur poursuivant une perche dans un fleuve à demi desséché par l'été eurent la surprise d'y trouver dans la vase « un magnifique vase en or pesant près de cent livres » (cf. *Hist. Sti Florentii Salmurensis*, éd. P. Marchegay et Mabille dans *Chroniques des Églises d'Anjou.* Paris, 1869, p. 287). Les fouilles donnaient bien entendu encore plus de résultats au IVe siècle qu'au XIe, il suffisait alors de creuser de quelques pieds pour trouver des statues et des monnaies. St Euverte, évêque d'Orléans, qui mourut en 391, par exemple, creusa une fosse de quatre pieds à l'emplacement de sa future cathédrale, et trouva aussitôt une marmite bien fermée pleine de pièces de monnaies à l'effigie de Néron (*AA. SS. Sept.* III, p. 55 d).

(2) J. Duroux, *Essai sur la sénatorerie de Limoges.* Limoges, 1811, p. 157-158.

(3) Bien qu'elles aient lieu un siècle plus tard, il faut rappeler ici en quelques mots les fouilles de Frédéric II : on voit en 1240 l'empereur autoriser un savant, Oberto Commenale, à ouvrir un chantier de fouilles près d'Augusta : « in loca in quibus sperat firmiter inventiones maximas invenire » (Huillard Brezolles, *Historia diplomatica Friderici Secundi*, éd. Plon, 1859, I, p. DXLVI) ; grâce à un autre acte, on le voit faire porter à Lucera de grandes statues de bronze : « statuam hominis aeream et vaccam aeream similiter quae diu steterant apud Sanctam Mariam de Crypta-ferrata (Grottaferrata), et aquam per sua foramina artificiose fundebant ». Ricc. de Sancto Germano, dans Muratori, *Rerum Italicarum Script.* VII, col. 1050. Friedrich von Raumer (*Geschichte der Hohenstaufen*, 3e éd., III, p. 281) commente ces textes, parle aussi d'une coupe d'onyx et d'autres raretés achetées 230 onces.

(4) Parmi les autres exemples qu'on pourrait citer, nous nous

fouilles faites au XIe siècle par les abbés de St Albans dans les ruines d'une ancienne cité, dite Verolamium (Verulam), récit que nous a conservé la chronique de l'abbaye (1).

L'abbé Ealred, cherchant des matériaux pour reconstruire son église, eut la surprise, dès le début de sa fouille, de découvrir « les ruelles et les rues de l'ancienne ville avec leurs méandres souterrains, solidement voûtés ; certains passaient sous le lit de la Warlamia qui coulait autour de la cité », mais il fut bientôt obligé de combler ces souterrains, car ils étaient devenus le repaire des voleurs, des vauriens et des femmes de mauvaise vie. Cependant il mit de côté les tuiles et les pierres en bon état pour élever son église, et il continua les fouilles. Ses ouvriers trouvèrent alors « près du rivage des poutres de chêne avec les clous enfoncés dedans et tout rongés par les bêtes de la mer (comme il arrive pour les carènes), ainsi que des ancres rouillées et des rames de sapin », — traces d'un trafic fluvial qui dut être actif à l'époque romaine.

Sous le successeur d'Ealred, l'abbé Eadmer, en poursuivant les recherches, on mit au jour dans le milieu de la cité les fondations d'un grand palais. Et, comme les ouvriers « admiraient les vestiges de si beaux édifices », ils trouvèrent dans le creux d'un mur plusieurs volumina, dont un ouvrage écrit dans une langue inconnue qu'un vieux moine décrépit put seul déchiffrer. C'étaient les invocations et les rites des idolâtres de Verolamium ; on n'osa pas, d'ailleurs, après l'avoir lu, conserver dans l'abbaye ce livre qui contenait

bornerons à celui que M. Paul Deschamps a eu l'extrême obligeance de nous communiquer. Il s'agit de la découverte de vestiges antiques au cours de travaux pour la construction de Chastel-Pélerin au nord de St Jean d'Acre, en 1218. « Les Templiers, dit Olivier le Scholastique (*Historia Damiatica*, dans Eckard, *Corpus Hist. Medii aevi*, II, Leipzig, 1723, col. 1399), creusèrent tant qu'ils arrivèrent à un endroit où apparut un mur antique épais et long. On trouva là aussi de l'argent en pièces inconnues des modernes qui fut employé à alléger les frais...»

(1) Cf. Wright, *On Antiquarian Excavations and Researches in the Middle Ages*, dans *Archaeologia*, t. XXX, p. 438-457 et aussi *Verolamium, Report of the research committee of the Society of Antiquaries of London*, XI, 1936, par R. E. M. Wheeler and T. V. Wheeler, p. 35 ss.

« les commentaires du diable ». En creusant ensuite plus profondément, on découvrit des pierres taillées, des tuiles, des colonnes, des urcei, des amphores en terre faites au tour (1), et des vases en verre contenant la cendre des morts (2). On trouva aussi des temples à-demi détruits, des autels renversés, des idoles et diverses sortes de monnaies qui avaient cours dans l'antiquité. Ces vases, ces monnaies, ces statues qui sortaient de terre ainsi entourées par les circonstances même de leur découverte d'un prestige superstitieux frappaient vivement les imaginations des clercs et des artistes qui se trouvaient naturellement portés à les examiner de très près.

II. Les Sculptures gallo-romaines.

Dans les temples, dans les thermes et les palais en ruines, autour des voies romaines, au milieu des décombres qu'on venait fouiller, les Français du VIIIe et ceux du XIIe siècle voyaient d'innombrables œuvres d'art. En effet les Romains ont laissé sur notre sol, non seulement de beaux murs à chaînages de brique, mais aussi tout un peuple de statues, un nombre infini de sarcophages et de reliefs sculptés avec une certaine lourdeur, il est vrai, mais dans un sentiment robuste, réaliste et vivant. Ces œuvres ne sont pas toutes restées sans emploi dans les champs, enfouies sous les herbes. Grâce à l'intelligence, à l'ouverture d'esprit et au goût des clercs du Haut Moyen Age, elles ont été conservées, et elles ont servi de décoration et de parure aux églises chrétiennes. Les architectes romans inséraient dans les murs des églises les bas-reliefs romains qu'ils tenaient à conserver, ils les mettaient toujours en bonne place sur la façade ou sur le mur extérieur.

(1) De grandes amphores du genre de celles de Verolamium firent donner au lieu où elles furent retrouvées, dans les environs d'Autun, le nom de « Champ des Urnes » (cf. Millin, *Voyage*, I, p. 3221).

(2) Ces sortes d'urnes funéraires étaient très recherchées au Moyen Age. Rappelons qu'un vase bleu décoré de filets et de pastillages, après avoir contenu les cendres d'un riche romain, fut transformé en reliquaire dans l'église de St-Savin-sur-Gartempe (Cf. X. Barbier de Montault, dans *Memoires Bull. Soc. Antiq. Ouest*, XIX, 1896, p. 251-63).

Les autels, les cippes, les chapiteaux, les sarcophages servaient de table d'autel, de bénitiers ou de fonts baptismaux ; les vases, les ivoires, les petits bronzes, ornaient le trésor des cathédrales.

A. — Les *cippes* funéraires ou les petits autels carrés décorés de sculptures ont été souvent remployés de la sorte. On ne pouvait en effet trouver un meilleur support à la table d'autel ou un plus beau bassin pour les fonts baptismaux, que ces pierres sculptées en léger relief de sujets qui n'avaient rien de choquant. Aussi un autel dédié à Mercure sert de fonts dans l'église de St Quentin près Aubusson (1), un autre dédié à Zeus dans l'église d'Halingres (2), un autre décoré d'une patère entourée d'une couronne de chêne à Castelnau-Picampeau (3). On ne saurait songer à citer les quelque cent ou deux cents exemples de remplois de cet ordre rencontrés dans les églises de France (4). Rappelons donc seulement les

(1) Lacrocq (L.). *Les Églises de France, Creuse.* Paris, 1934, p. 165.

(2) Dessin au Cabinet des Estampes de la B. N. dans la Coll. Destailleur (Départ.), t. XIII, fol. 76 de l'autel d'Halingres (Pas-de-Calais).

(3) Espérandieu, *Recueil*, II, no 847.

(4) Cippes ou dés d'autel servant de bénitiers ou de fonts dans Espérandieu, *loc. cit.*, 6595 (Rindhen), 1241 (St Genès de Lombaud) I, 819 (Pezilla-la-Rivière), III, 1784 (St Irénée de Lyon), etc. Voir aussi Cte de Gerin-Ricard et Arnaud d'Agnel, *Antiquités de la vallée de l'Arc.* Aix, 1907, p. 175 (cippe antique transformé en autel à l'époque mérovingienne à Favaric), Les *Procès-verbaux des séances de la société des lettres... d'Aveyron*, 1927-1930, p. 139 (cippe devenu bénitier à Boyne, commune de Rivière), dans Le *Journal des Artistes*, 1er septembre 1833 (sur les fonts de St Ours de Loches) et l'article du Colonel Gazan et du Dr Mongins de Roquefort dans le *Congrès archéol. de France*, LII, *Montbrison*, 1886, p.225 et ss. (*Découverte dans la paroisse d'Antibes de trois autels primitifs chrétiens élevés sur monuments romains*). Espérandieu, nos 885, 882, 884, 888, 890, 1268, 857 etc. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, X, 2, 2570 (autel devenu reliquaire à Carreiret). Stèle représentant un homme et une femme encastrée dans le jambage intérieur droit du portail de St Pé d'Ardet (Adeline et Pierre Lespinasse, *Les Églises de Comminges*, St-Gaudens, 1914. In-8o, p. 98). Bas-relief remployé dans le mur sud de Toulx-Ste-Croix (Lacroq, *Creuse*, p.186), autre représentant un coq derrière l'autel de l'église St André de Suréda (*Hist. du Languedoc*, XV).

fameux dés d'autel où sont sculptés les douze dieux, et qui servaient, l'un de fonts, l'autre de bénitier dans l'église paroissiale de Mavilly (1), et les piédestaux ornés d'images de divinités qui étaient autrefois encastrés dans les piliers de l'église de Flavigny (2), ou encore le tambour de colonne décoré de trois bustes qui a été transformé en bénitier dans la cathédrale d'Orléans (3).

B. — Les cippes et les autels ont dû exercer une certaine action sur l'imagination des fidèles qui les voyaient chaque jour dans les églises, mais, en raison du caractère sommaire et de la petitesse de leurs reliefs, leur influence n'a rien de comparable à celle des *sarcophages* antiques. Ceux-ci étaient encore plus recherchés, et les magnifiques sculptures dont leurs flancs et leur couvercle sont décorés ont eu pour la formation et le développement de la sculpture romane une importance qu'il y aura lieu d'analyser longuement. Disons dès à présent que mainte église de France, même lorsqu'elle était infime, renfermait quelque sarcophage, de l'école d'Arles, exposé en bonne place. Il servait de tombeau soit à un saint vénéré, soit à un grand personnage du temps (4). On se rappelle que Charlemagne à Aix-la-Chapelle (5), le consul Jovin

---

Stèles et bas-reliefs à la Celle-Bruère, Déols, Lacs, etc. relevés par R. Crozet, *L'Art roman en Berry*. Paris, Leroux, 1932, p. 196.

(1) Espérandieu, *Recueil*, III, no 2067.

(2) B. Montfaucon, *Antiquité expliquée, suppl.* IV, 1724, p. 86, pl. 39.

(3) Autres chapiteaux employés ainsi à Chartres, Elne, St-Émilion (selon Enlart), aussi à Épiré (Cf. Godard-Faultrier, *Antiquités d'Angers*, 1840, p. 127).

(4) Les textes nous révèlent qu'il y eut pendant les siècles du Haut Moyen Age une véritable chasse aux sarcophages et qu'on les remployait avant même que le corps de leur occupant ne soit tombé en poussière. L'Empereur Constance en 349 (*Code Théodosien*, IX, 17) et plusieurs conciles, celui de Mâcon notamment (550), tentèrent de mettre fin à cette pratique en édictant la peine de mort contre les violateurs de sépultures. Mais leur effort fut vain, et on continua à jeter au vent les cendres d'obscurs personnages pour placer dans leurs somptueux sarcophages les corps des martyrs et des rois (cf. Beugnot, *Histoire de la destruction du Paganisme*, 1835, I, 137 et *Revue Archéologique*, XXVII, 1874, p. 331).

(5) Le sarcophage de Charlemagne représentait l'enlèvement de Proserpine (*Congrès Archéol. France. Rhénanie*, 1922, p. 518), celui

à Reims (1), la comtesse Béatrix à Pise sont enterrés dans des sarcophages à sujets païens. Parfois aussi les sarcophages ont servi de bénitier, et on en voit encore actuellement un à l'église de Cadenet (Vaucluse) dans lequel les fidèles trempent leurs doigts depuis des siècles, sans se choquer de reconnaître la légende de Bacchus sculptée autour de la cuve (2). Des faces de sarcophages ont même servi de linteau à des portes d'églises, leur forme rectangulaire et la beauté de leurs sculptures les prédisposait à cet usage. Le tombeau de Syagrius a été employé comme linteau à une porte dans le cloître de St Médard de Soissons (3). Le sarcophage de Colonzelle représentant des tonneaux (4), celui de Beaujeu où est sculptée une scène de sacrifice (5), celui de St Benoît de Cessieu (6),

---

de Louis le Pieux à St Arnould de Liège les soldats de Pharaon noyés dans la Mer rouge (Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, 1886 p. 11-13) ; celui de Carloman à St-Remi de Reims portait « sur la face de devant la figure d'un combat de lion taillé en relief » (G. Marlot, *Hist. de Reims*, II, p. 546) ; sur celui de St Mauron évêque de Marseille (VIIIe), était sculpté Bacchus avec les Centaures (F. Benoit, *St Victor de Marseille...*, Laurens, 1936, p. 58). Ces sarcophages, tombeaux de saints, servaient généralement d'autel.

(1) Le sarcophage du consul chrétien Jovin, trois fois victorieux dans sa lutte contre les barbares († 367), est depuis 1896 dans le Musée de Reims. Jusqu'à 1800, on le voyait à St Nicaise, contre la muraille du portail. Sur le tombeau de Pise, voir *Monuments sépulcraux de Toscane*, par Gozzini, Florence, 1821, pl. LXIV. St Aphrodise de Béziers était enterré dans un sarcophage de marbre gris représentant une chasse (E. Bonnet, *Bull. Archéol. Comité*, 1905 p. 329-337).

(2) Espérandieu, *op. cit.*, I, no 241. Un autre décoré de strigiles et de masques a servi de fonts baptismaux à St Corneille de Compiègne (dessin du XVIIe au Cabinet des Estampes de la B. N., *Topographie de France, Coll. topographique... sur la France*.

(3) Cf. Lemoine, *Histoire des Antiquités de... Soissons*. Paris, 1771, p. 201 et une lettre ms. de le Blond au Ministre de l'Intérieur (1800) demandant ce qu'il faut en faire (Cabinet des Estampes de la B. N., Qe 26 e, p. 162).

(4) Signalé dans Cabrol-Leclercq d'après le Blant. Mr l'abbé Béchet, curé de Colonzelle nous écrit (9 août 1935) qu'il est toujours en place à la porte de la chapelle St-Pierre-aux-Liens de Colonzelle. A Orange, un sarcophage avec la figure de deux génies ailés portant un médaillon a été longtemps « sur l'architrave de la porte de N. D. » (*Dict. Archéol. Chrét.*, XII, 2, col. 2287, fig.).

(5) Espérandieu, *op. cit.*, no 1801.

(6) « La couverte de la porte principale de l'église est formée d'un

ont joué le même rôle (1). D'autres ont été, pour les orner, encastrés dans les murs de certaines églises, à Autun, à Valcabrère, à St Hilaire de Melle (2) par exemple. D'autres enfin ont servi de devant ou de table d'autel (3).

Tous les sarcophages que nous venons de citer sont antiques et profanes, ils représentent des chasses, l'histoire de quelques dieux, des guirlandes, des médaillons avec la tête du défunt, des scènes pastorales. Presque tous sont sortis des féconds ateliers d'Arles au IIIe siècle ou au IVe siècle, à une époque où les artistes hésitaient à représenter des sujets à tendances nettement chrétiennes, et éprouvaient en même temps une certaine lassitude à retracer les aventures des dieux de la fable. Ces œuvres d'art que tout le monde, au Moyen Age, pouvait admirer et reproduire sans crainte d'im-

fragment antique sur lequel est écrit en belles onciales : Luciliae Ceciliaeque » (H. de St D[idier], *Itinéraire pittor. du Bugey*, 1825, p. 103).

(1) Nous n'osons, sans doute à tort, joindre à cette liste les sarcophages que les textes du XVIe ou du XVIIe siècle nous disent être « sur la porte » de telle ou telle église, à St-Pé près Garin (Esper., no 881), à St-Cricq près Auch (*ibid.*, no 1044), Corgoloi près Nuits (*ibid.*, no 2061), à Ainay (Spon, *Recherches...*, 2e éd. 1858, p. 186 et 351, et Espérandieu, 1741), à Autun « sur la grande porte qui entre en la clôture de l'abbaye de St-Jean le Grand » (E. Thomas, *Histoire... d'Autun*, 2e éd., Autun, 1846, p. 101, gr., et Espérandieu, 1899).

(2) Espérandieu, *op.cit.*, nos 1881 (tombe de maçon engagée dans le mur extérieur de St Symphorien), 867, 1718, 849, 2155, 1775. Voir sur les boîtes de sépulture gallo-romaines en granit remployées dans le mur de Malval au XIIe siècle Lacrocq, *Les Églises de France, Creuse*, p. 96. Pour les tombeaux du mur de l'église d'Ahun, voir Duroux, *Essai historique sur... Limoges*, Limoges, 1811, p. 269, 274 et 133.

(3) Un signalé par S. Guichenon, *Histoire de Bresse*, Paris, 1650, p. 11. Ne pas oublier la table d'autel des Stes-Maries (Espérandieu, 1693). On pourrait citer encore d'autres sarcophages dans les églises, sous le porche, ou contre la porte ; cf. Espérandieu, no 181 : *Revue Archéologique*, 1918, p. 151-157 (à Hyères) ; *Mémoires de l'Académie celtique*, III, p. 337 (Clermont) ; A. Hugo, *France pittoresque*, III, p. 201 (Cabasse dans le Var).

Le même usage de remployer dans les églises des sarcophages païens se rencontre en Italie, voir par ex. à Florence (*Monuments sépulcraux de la Toscane*, Florence 1821, pl. I-III et XL B) et à Mezzara en Sicile (F. von Karacsay, *Manuel du Voyageur*, 1823, p. 113).

piété, joueront un rôle considérable que nous évoquerons bientôt.

C. — Si les sarcophages, nous venons de le voir, se rencontraient presque à chaque pas sur le sol de la France, les *statues* antiques en revanche n'ont pas subsisté en très grand nombre.

On n'aurait guère eu de raison de les conserver : les images monumentales des dieux ne pouvaient décemment orner la maison du Seigneur, et les effigies d'Empereurs et de grands personnages avaient perdu, avec leur actualité, une grande partie de leur intérêt. Dès 408, une constitution impériale avait ordonné d'enlever des sanctuaires païens les statues qu'elles contenaient (1). Il s'agissait d'ailleurs, non de briser les effigies de dieux honnis, mais simplement de déposer les images de divinités auxquelles on ne rendait plus de culte. Qu'on se souvienne, en effet, des saisissantes images dont se servait St Jérôme pour décrire, peu avant leur ruine, les monuments antiques de Rome. « Ces Dieux qu'adoraient autrefois les nations restent aujourd'hui seuls dans leurs niches avec les hiboux et les oiseaux de nuit. Le Capitole couvert d'or languit dans la poussière, tous les temples de Rome sont vêtus de toiles d'araignées » (2).

Malgré la modération recommandée par les empereurs dans l'exécution de ces ordres, il semble que les évêques chrétiens et le peuple aient bien souvent jeté violemment à bas de leurs piédestaux les statues de marbre et de bronze (3).

(1) *Theodosiani Libri*, (éd. Th. Mommsen, 1905, p. 903), XVI, X, 19 : « Simulacra, si quae etiamnunc in templis fanisque consistunt, et quae alicubi ritum vel acceperunt vel accipiunt paganorum suis sedibus evellantur, cum hoc repetita sciamus saepius sanctione decretum ». Sur ces ordres et ceux qui les avaient précédés, notamment en 399, cf. F. Martroye et A. Blanchet dans le *Bull. Antiq. France*, 1921, p. 151-154.

(2) Cité par P. Allard, *L'Art païen...*, p. 170.

(3) Cette violente antipathie du peuple contre les statues s'explique lorsqu'on songe que les premiers confesseurs avaient été martyrisés pour avoir refusé de sacrifier devant des idoles semblables. Leur beauté même semblait maléfique, puisque pour décider les martyrs à abjurer leur foi, on avait essayé de les émouvoir devant la beauté des idoles. H. R. Grousset a publié de curieux exemples du

Mais ensuite les fonctionnaires impériaux ont recueilli les œuvres d'art mutilées, et les ont soigneusement enterrées dans des chambres murées construites spécialement à cet effet (1). Notons que les ordres impériaux ne furent sans doute appliquées qu'avec une certaine lenteur, puisqu'au VIIe siècle encore des missionnaires doivent supplier les habitants de la Gaule d'abattre leurs « idoles » (2).

Malgré ces mesures et les multiples causes de destruction qui ont surgi au cours des siècles, certaines statues antiques ont survécu pendant le Moyen Age, et l'intérêt qu'on éprouvait pour elles au XIIe siècle s'est souvent manifesté et sous diverses formes.

Tout d'abord sous celle d'un culte superstitieux, survivance certaine des pratiques païennes. C'est ainsi qu'une statue d'Auguste est devenue à Béziers l'image d'un personnage légendaire nommé Pépézuc (*fig.* 6). Tous les ans, le jour de l'Ascension, on l'ornait de banderolles en papier, on la coiffait d'un chapeau à cornes, on lui dessinait des moustaches avec un morceau de charbon, et on la promenait ainsi à travers la

fait, notamment celui-ci, extrait de la *Passion de St Philippe* : « Eh bien donc, dit le proconsul, au saint, sacrifie à la Fortune de la ville ; vois comme elle est belle et riante ». — « Qu'elle charme, répond St Philippe, ceux qui la veulent adorer ; pour moi,les œuvres de l'art humain ne sauraient me faire oublier ce que je dois à Dieu » (*Mélanges École franç. de Rome*, 1885, p. 104-105).

(1) Citons la Vénus du Capitole, l'Hercule Mastai, la Vénus de Milo, le cavalier à l'Anguipède de Merten près Metz, et la Minerve de Poitiers (découverte en 1902 sous une voûte de béton, sa tête séparée du tronc avait été posée avec soin «contre l'une des cuisses») ; cf. *Revue Archéol.* XXXVII, 1879, p. 82-83, Ch. Picard, *Dictionnaire des Antiquités*, article *Statua* et Espérandieu, *Recueil*, II, no 1392. Rappelons que, dès le XVe siècle, lorsqu'on retrouva des antiques, on comprit et on admira cette précaution. Ghiberti raconte qu'à Florence, sous la maison des Brunelleschi, on découvrit une statue qui avait la tête brisée ainsi que les bras, et qui avait été enfouie dans une cachette pour la sauver d'un sort plus rigoureux : « quand triompha la foi chrétienne, elle fut cachée dans ce lieu par quelque gentil esprit qui, jugea qu'une œuvre si parfaite et faite avec un art si merveilleux... ne devait être abîmée ». (*L. Ghibertis Denkwürdigkeiten...* éd J. Schlosser, Berlin, 1912, I, p. 62).

(2) Abbé Vacandard, *L'Idolatrie en Gaule au VIe et au VIIe siècle*, dans la *Revue des Questions Historiques*, LXV, 1899, p. 424-454.

ville (1). De même Gabriel Simeoni a vu au XVIe siècle encore près du château de Polignac une tête d'Apollon haute de quatre pieds, en pierre bleue, qu'une châtelaine avait fait, jadis, jeter hors des murs « voyant qu'encores quelques gens simples y avaient telle quelle dévotion » (2). Dans un autre ville semble-t-il, on voyait encore au XIIIe siècle sur le côté d'une place une sculpture antique en bronze représentant le géant Atlas portant l'astrolabe sur sa tête, selon le type de l'Atlas Farnèse (3). A Vienne (Isère), une tête antique colossale en marbre a décoré jusqu'à la Révolution la porte des cloîtres de St Maurice (*fig.* 3). Elle avait reçu de la tradition populaire une plaisante interprétation. « Il semble, dit Chorier, qu'une de ses lèvres soit un peu plus avancée que l'autre. Le peuple prend cet effet de la cruauté des temps... pour une grimace moqueuse, de là il a donné le nom ridicule de la Bobe à cette porte (4) ».

Certaines sculptures sont devenues dans la croyance populaire l'image des saints chrétiens. Il semblait, en effet, aux paysans que des sculptures dont ils sentaient confusément la beauté ne pouvaient représenter que des saints ou des anges (5). Aux Baux, la stèle funéraire figurant deux époux pro-

(1) Voir *Bull. Soc. Archéol. Béziers*, II, 1837, p. 23-43, Hugo, *France pittoresque*, II, p. 73.

(2) Gabriel Simeoni, *Description de la Limagne d'Auvergne*. Lyon, 1561, p. 124, fig. Elle vient sans doute d'une fontaine (Espérandieu, Recueil, no 1677). L'imagination romantique d'un érudit du XIXe siècle. C.F. Mangon de Lalande (*Essais historiques sur les Antiquités de la Haute-Loire*, *Mémoires des Antiquaires de France*, IV, 1823, p. 94 et pl. V) lui fait croire que les prêtres antiques se servaient de cette tête à la bouche ouverte pour rendre leurs oracles.

(3) « Ut figuretur praedictus gigans nomine Athalas vel Caelon de ramo puro cum celo in capite, ac locetur in uno latere plateae communis illius patrie seu ciuitatis... » Texte de Michel Scotus, reproduit dans Franz Boll, *Sphaera, Neue griechische Texte... zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig, Teubner, 1903, in-8o, p. 440. Ce document nous a été signalé par M. le Professeur Saxl qui l'a utilisé dans un article : *Atlas, der Titan,im Dienste der astrologischen Erdkunde*, dans *Imprimatur*, IV, Hamburg, 1933, p. 44-55.

(4) N. Chorier, *Recherches sur les Antiquités de Vienne*, 2e éd., 1828, p. 364.

(5) Cette croyance a duré jusqu'à nos jours. Vers 1887 on retrouva dans un temple ruiné au Chatenay (Nièvre) le haut d'une statue colossale ; les femmes du pays vénérèrent aussitôt ce buste, le pre-

tégés par Juno Pronuba a été considérée comme l'effigie des Trois Marie, et on l'appelle encore dans le pays les Trémaïé (1). De même, à Marseille, une lampe a brûlé pendant des siècles devant un bas-relief à-demi effacé représentant deux dieux païens accompagnés de leur chien auprès d'un bateau ; on croyait y vénérer St Lazare et Ste-Marie-Madeleine débarquant en Gaule (2). A Graville Ste-Honorine une petite statue antique de Jupiter tonnant placée sur un autel (*fig.* 5) était invoquée contre la surdité précoce par les marins normands (3). On a découvert récemment qu'un buste vénéré dans une petite chapelle près d'Aix comme celui de St Mitre était en réalité celui de Priape (4). A Strasbourg, on a conservé dans la cathédrale jusqu'en 1525, dans la chapelle St Michel, une statue d'Hercule, haute d'un mètre trente ; il avait sur le dos la peau du lion et à la main droite une massue. Une seconde statue, plus intéressante encore, a été employée dans le portail du XIII[e] siècle ; leur présence s'explique à Strasbourg, ville qu'on prétendait fondée par le dieu (5).

nant pour celui d'un évêque (Espérandieu, *op. cit.*, n° 2211). Stendhal (*Mémoires d'un touriste*, Paris, 1838, I, p. 263 sq.) raconte une histoire du même ordre. Une paysanne avait retrouvé dans son champ à Vienne un groupe antique en marbre : deux enfants luttant, se disputant une colombe. A Millin, qui voulait le lui acheter, la vieille femme répondit : « Jamais je ne me séparerai de ces charmants petits anges que le ciel m'a envoyés pour la protection de ma maison ».

Voir aussi Virgile Callaud, *Notice sur un Jupiter gallo-romain...*, Paris, 1861. In-8°, p. 6 (lorsque le Jupiter fut découvert, les ouvriers y virent la figure de quelque ancien saint du pays).

(1) Espérandieu, n° 115. *B. M.*, 1879, p. 50-51.

(2) Flouest, dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, 1890, p. 243 et Espérandieu, *op. cit.*, n° 53.

(3) *Voyages pittoresques de Taylor et Nodier, Normandie*, I, 1820 p. 98 s. et *Magasin pittoresque*, juillet 1835, p. 349. Rappelons qu'il a suffi de changer la tête et les mains d'une statue de philosophe antique pour en faire, à l'époque de St Damase (IV[e] s.) un St Hippolyte (Leclercq, *Manuel*, II, 1907, p. 257). Autres exemples dans R. A. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma...*, I, 1902, p. 16. En 1360 encore le Saint-Siège autorise un entrepreneur à faire des fouilles pour trouver deux ou trois statues antiques, en travertin dont on pourrait faire des apôtres (Rodocanachi, *op. cit.*, p. 25).

(4) *B. M.*, 1935, II, p. 149.

(5) J. D. Schoepflin, *Alsatia Illustrata*, I, 1751, p.77, 470,483 et fig. pl. VI 3 et VIII 2. Aussi Albert Dumont, *Remarques... sur quelques*

Ajoutons à ces exemples qu'on pourrait sans peine multiplier (1) les pierres antiques qui protègent les champs contre le vent et la grêle (2), qui gémissent la nuit (3), devant lesquelles on dit encore des prières (4).

Observons encore que de curieuses légendes sont parfois nées de la contemplation attentive d'une sculpture antique, celle de Ste Eusébie par exemple. Ste Eusébie, abbesse du monastère de St Cyr près Marseille au VIII[e] siècle avait mené une vie pieuse et sans incidents notables. Après sa mort, pour lui faire honneur, on ensevelit son corps dans un sarcophage païen antique dont l'emblema représentait une tête d'homme imberbe, assez endommagée au cours des siècles, et à qui le nez manquait, brisé par hasard. Devant cette effigie les hagiographes du Moyen Age, considérant la mutilation du nez, imaginèrent que la sainte, imitée par quarante de ses religieuses, s'était coupé le nez pour échapper aux outrages des sarrazins : « Regardez le tombeau, disaient-ils, il confirme la tradition » (5).

détails de la cathédrale de Strasbourg, Revue archéologique, XXII, 1870, p. 224 ss. Les gravures ne permettent pas de décider si ces figures sont antiques ou médiévales. Cf. Robert Forrer, *Strasbourg-Argentorate*. Strasbourg, Impr. Istra, IV, 1928, p. 707-708.

(1) Par ex., le génie de fontaine devenu St Éloi cité par Bonnard (*Gaule Thermale*, p. 141), ou le bas-relief des « Mères », dit les Stes Maries, autrefois vénéré à Metz dans le couvent des Carmélites (Espérandieu, n° 4291), ou encore la statue antique de Périgueux que Taillefer aurait vue avant la Révolution dorée et affublée en Madone chez les Ursulines (Espérandieu, II, 1268). M. l'abbé Morillot cite (dans le *Bulletin d'hist. et d'archéol. religieuse... de Dijon*, IX, 1891) une Rosmerta devenue Ste Madeleine à Gissey-le-Vieil (p. 203) ; des stèles antiques dites St Éloi (un forgeron) ou Ste Marie (p. 207, 211), les statues de St Népo et St Pluto (Neptune et Pluton, p. 213) et le tympan de St Pierre de Varennes où un personnage venu d'une stèle romaine est devenu St Pierre (ampulla transformée en clef, p. 218).

(2) Les « Saints de Chapey », stèles grossières, cf. Espérandieu, *op. cit.*, n° 2006.

(3) La stèle représentant deux têtes qui se trouve sur la route de Chalon à Autun (Espérandieu, *op. cit.*, n° 2009).

(4) Id., *op. cit.*, n° 1041 et du Mège, *Antiquités*, p. 343 (autel de Nistos, Hautes-Pyrenées).

(5) H. Delehaye, *Légendes hagiographiques*, Paris, 1906, p. 52.

III. Les Objets d'art antiques.

On pourrait croire que les objets d'art antiques, les vases d'or, d'argent, de verre, les pièces d'argenterie, les pierres gravées, les monnaies, tous exposés par suite de leur valeur et de leur fragilité à être rapidement brisés ou fondus, ont disparu, bien avant les statues, dès le début du Moyen Age.

Tout au contraire, ces œuvres d'art ont été conservées dans les familles gallo-romaines, ou recueillies par les Barbares. Leurs possesseurs les ont, au bout de quelques générations, léguées aux églises, qui, dès le VIIIe siècle, sont devenues, grâce à ces dons rangés avec soin dans le trésor, de véritables musées d'art gallo-romain. De ces immenses et splendides collections, seuls des inventaires anciens peuvent aujourd'hui nous suggérer la richesse.

Prenons pour exemple le trésor de Saint-Denis, une des plus riches abbayes de la Chrétienté (1) : au XIIe siècle, un grand nombre d'objets d'art antiques y étaient rassemblés, réunis par le lien hypothétique d'une provenance commune — ils auraient été, disait-on, donnés par le roi Dagobert. Suger regroupa la collection, et l'enrichit de plusieurs pièces rares et précieuses. Puis, plus tard, peut-être au XIIIe siècle, lorsqu'il devint impossible de garder pour le seul plaisir des yeux quelques antiques dans une église, on donna un sens à la présence de ces œuvres d'art, en les rattachant à l'histoire du Christ ou à celle d'un saint, si bien que la visite du musée prenait jusqu'au XVIe siècle le caractère édifiant et inattendu d'une sorte de « chemin de croix » ; on s'arrêtait devant chaque œuvre d'art comme devant une relique.

C'est ainsi qu'une colonne de marbre trouvée dans quelque fouille (à moins qu'elle n'ait été rapportée d'Italie), et conservée dans la chapelle de la Trinité avait, disait-on, la hau-

(1) Sur ce trésor, voir W.M. Conway, *The Abbey of St-Denis and its ancient treasures* dans *Archaeologia*, LXVI (Oxford, 1915), p. 103-158. Cet article ne dispense pas de consulter les anciens guides des XVIIe et XVIIIe siècles et les inventaires publiés autrefois par H. Omont (*Mémoires Soc. Hist. Paris*, XXVIII, 1901).

teur du corps de Notre-Seigneur (1). A côté d'elle se trouvait « une espèce de tombeau en marbre jaspé que l'on dit être de la grandeur de la pierre qui portait le St Sépulcre » (2). Une cuve de porphyre apportée de Poitiers se voyait, non loin, dans la chapelle St Eustache (3). Un bâton consulaire d'or surmonté « d'un aigle portant un jeune homme », peut-être d'une statuette représentant Ganymède enlevé par l'oiseau de Jupiter, avait reçu le nom de sceptre de Dagobert (4), et la chaise curule, simple pliant de métal muni par Suger d'un dossier et de galeries latérales, a gardé jusqu'à nos jours le nom de trône de Dagobert (5). Si sur une agathe figurant Livie on croyait reconnaître la reine de Saba (6), force était bien de tenir pour antiques les pierres où se trouvaient taillées les images de Néron, Marc-Aurèle, Apollon ; comme aussi ce « miroir du prince des poètes Virgile qui est de jayet » (7). Les beaux vases antiques du même trésor conservés au Louvre servaient de reliquaires : celui de porphyre rouge d'Égypte transformé en aigle par Suger, celui de Sardonyx, et le vieux vase en cristal de roche décoré d'alvéoles dessinant une ruche (8) dont un émir d'Espagne avait fait

(1) *Les Raretez qui se voyent dans l'église royale de St Denis...*, Paris, 1749. In-16, p. 5.

(2) *Raretez...*, p. 5-6. Des explications du même ordre expliquaient partout, à partir du XIIIe siècle, la présence d'œuvres antiques dans les églises. Un milliaire de 240 après J.-C. conservé au Moutier d'Ahun était, selon la tradition de l'abbaye, la pierre sur laquelle St Martial fut flagellé.

(3) Conway, *op. cit.*, p. 115 y voit une œuvre alexandrine du début de l'Empire.

(4) Dom Michel Félibien, *Hist. de St-Denis*, p. 539. On conservait un autre bâton consulaire dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre ; cf. *Bull. Soc. Sciences Yonne*, XLVI, 1892, p. 149.

(5) Babelon, *Guide illustré au Cabinet des Médailles*, Paris, Leroux, 1900, p. 293-300. M. Jean Hubert veut voir dans ce siège une œuvre du VIIe siècle à tendance orientale.

(6) Millet (Dom Germain), *Le Trésor sacré, ou inventaire... de St-Denis*, Paris, 1646, in-16, p. 126. Peut-être pourrait-on l'identifier avec un camée d'Aoste (*G. B. A.*, 1880, II, p. 82 ss.).

(7) Millet, *op. cit.*, p. 126. Autre miroir (magique) de Virgile à Florence vu au XVIIe siècle par Gabriel Naudé (*Apologie pour les grands hommes soupçonnez de Magie...* Amsterdam, 1712, p. 454).

(8) Suger, *Œuvres*, éd. Lecoy de la Marche, p. 207-208. Dr. Joan

don autrefois au grand-père de la Reine Aliénor. Un vase en albâtre égyptien, déjà brisé au XVII[e] siècle, passait pour avoir servi aux Noces de Cana (1).

A côté des vases et des camées, les trésors d'églises conservaient aussi des diptyques antiques profanes ou religieux. Ces œuvres d'art de dimensions réduites, où les figures se détachent en faible relief sur les plaques d'ivoire, ont eu pour la transmission des formes antiques une importance que nous préciserons ; nous dirons leur influence sur les ivoires romans, et aussi sur les manuscrits enluminés auxquels ces objets d'art d'une plastique si délicate ont parfois servi de reliure (2).

En effet les diptyques légués par les consuls aux églises ont été gardés précieusement par les clercs qui s'en sont servi, soit pour y inscrire le canon de la messe ou les noms des bienfaiteurs à côté de ceux des saints, soit pour recouvrir les manuscrits les plus précieux de la bibliothèque de leur couvent, soit pour d'autres usages encore plus honorables. C'est ainsi que le diptyque du Musée de Cluny qui représente une femme allumant des flambeaux à un autel (sculpté vers 394 à l'occasion du mariage de Nicomachus Flavianus) a servi de portes au reliquaire principal de l'abbaye de Montier-en-Der. Il avait été donné à l'abbaye au VIII[e] siècle par un

Evans (*Die Adlervase des Sugerius*, *Pantheon*, X, 1932, p. 221-223) rapproche le vase ainsi formé des tissus byzantins et des aigles sculptés sur les chapiteaux romans. Penser que dans le canthare des Ptolémées, vase antique à attributs bachiques donné à S[t]-Denis par Charles le Chauve (?), les reines de France buvaient le jour de leur couronnement !

(1) Sur ce vase et les autres auxquels la même origine était attribuée voir F. de Mély, *Les Vases de Cana* dans les *Mon. Piot*, X, 1903, p.145-170. Ce sont des vases antiques de marbre, de pierre, ou de porphyre. Celui de Reichenau fut donné à l'abbaye en 910 par un général byzantin, celui de Hildesheim en porphyre rouge provient de Charlemagne (voir aussi Conway, *op. cit.*, p. 118).

(2) Sur ces diptyques et leur utilisation au Moyen Age, voir l'article du *Dictionnaire* de Cabrol-Leclercq, t. IV, col. 1045-1170, l'ouvrage ancien de A. F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium*. Florence, 1759, 3 in fol. et surtout le livre récent de M. R. Delbrück, *Die Consulardiptychen*, 1929.

certain Berthaire qui l'avait acheté à Rome (1). Plusieurs diptyques consulaires portent des formules liturgiques ou des listes d'évêques (2). Celui de la Bibliothèque de l'Arsenal sur lequel est sculptée une joueuse de cithare entre deux hommes, c'est-à-dire un « Hommage à la Musique » a été employé au X[e] siècle comme couverture d'un *Tropaire*, ce qui prouve, a justement remarqué M. Picard (3), que le sujet n'avait pas échappé aux clercs du temps. Suger décrit enfin d'autres ivoires bien curieux : il nous dit qu'il a fait détruire un « pulpitum antiquum » que nous pouvons supposer proche de la chaire de Maximien, couvert de plaques d'ivoire, œuvre « admirable qui dépassait l'imagination humaine par la très subtile, et de nos jours inégalable, sculpture des tablettes d'ivoire, comme par la narration des histoires antiques » qui y étaient sculptées (4).

(1) Voir *Dictionnaire*, IV, col. 1141, n° 58 (bibliographie) et VII, 2, col. 1939 (reprod.).

(2) Un diptyque de Boèce, datant de 487, a été utilisé pour noter les noms des défunts de l'église de Brescia, il a été recouvert de peintures chrétiennes (A. Muñoz, *Le pitture del dittico di Boezio*, dans *Bullettino Nuovo di Archeol. crist.*, XIII, 1907, p.5-14). Le diptyque de l'abbaye de St-Junien, aujourd'hui au Cabinet des Médailles de la B. N. a servi de reliure tout comme celui de S[t] Corneille de Compiègne que l'on appelait autrefois « les tablettes de l'écriture de Rome » (A. Chabouillet, *Le diptyque consulaire de St Junien*. Paris, 1874, p. 3). D'autres diptyques consulaires sont cités à St-Lambert et St-Martin de Liége (J. Helbig. *L'art mosan...* Bruxelles, 1906. t. I, p. 23), etc. En 915 Riculf lègue à l'église d'Elne « tabulas eburneas duas » (*P.L.*, CXXXII, col. 468).

(3) Ch. Picard, *L'ivoire de l'Arsenal*, *Trésors des Bibliothèques*, 1934, p. 59 ss. Penser au diptyque de Sens représentant le Soleil et la Lune, employé comme couverture de l'*Office des Fous*, manuscrit écrit en forme d'agenda pour utiliser logiquement la reliure (*G.B.A.* 1880, I, pp. 23 ss.).

(4) Cf. *Dictionnaire des Antiquités*, IV, p. 117. Qu'on pense d'après cet exemple, quel pouvait être le trésor de S[t] Bénigne de Dijon, celui de Vézelay, celui de Cluny. Sur ce dernier on ne possède que des renseignements infimes ; cependant dans la Vie de S[t] Odon par Pierre Damien, on voit l'abbé recevoir de l'empereur Henri I[er] un vase antique « vas holovitreum valde pretiosum, et Alexandrini operis arte compositum » (Muratori, *Antiquitates italicae...* II, 1739, col. 393).

CHAPITRE III

L'ART ANTIQUE HORS DE FRANCE.

Les voyages en Italie

Ainsi, dans toute la France il existait des ruines romaines, des statues, des sarcophages et des objets d'art antiques dont la vie et l'étude intéressaient ou charmaient nos ancêtres. Mais ceux-ci, grand voyageurs, allaient visiter les pays étrangers et notamment l'Italie toute peuplée, elle aussi, de ruines et de souvenirs classiques. Les grands abbés du XIe et du XIIe siècle, ceux de St-Benoît-sur-Loire, de Cluny, de St-Denis, avaient eu, au moins une fois dans leur vie, l'occasion de passer les monts. Avec Guillaume de Volpiano, à qui nous devons St Bénigne de Dijon, étaient venus de Lombardie de nombreux moines, lettrés ou artistes (1), dont l'influence se révèle considérable.

Ces échanges incessants entre l'Italie et la France incitent à se demander ce qui attirait en Italie les hommes du Moyen Age. Or il existe une très curieuse relation de voyage qui nous renseigne admirablement sur ce qu'y voyaient les lettrés du XIIe siècle, et ce qui retenait spécialement leur attention.

Arnold de Lubeck, en effet, a inséré dans sa *Chronica Slavorum* une très curieuse lettre de Conrad de Querfurt, chancelier d'Henri III, écrite à un de ses amis (2) pour lui raconter un voyage qu'il venait de faire en Italie pendant l'année 1194.

(1) « Ceperunt denique ex sua patria, hoc est Italia, multi ad eum convenire. Aliqui litteris bene eruditi, alii diversorum operum magisterio docti... quorum ars et ingenium huic loco profuit plurimum » *Chronicon Sancti Benigni* dans Mortet, *Recueil*, I, p. 26.

(2) *Chronica Slavorum*, IV, 19, dans Leibnitz, *Scriptores rerum brunsvicensium*, II (1710), p. 696-697. Ce Conrad de Querfurt avait été en 1183 évêque de Lubeck, en 1194 il était évêque d'Hildesheim et légat de l'Empereur. La lettre a été publiée pour la partie concernant Naples dans Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, II, 1896, p. 185-186.

Le chancelier est un « humaniste », il parle volontiers des monuments antiques rencontrés sur son chemin ou des paysages fameux qui l'ont frappé du nord au sud de la Péninsule. Devant le Rubicon par exemple il exprime sa surprise et son désappointement de trouver ce fleuve étroit : « Voyant d'un œil stupide, dit-il, la petitesse du fleuve, nous avons admiré la faconde de Lucain (1), ce poête disert qui s'est montré bien lyrique pour une chose toute simple » (2). A Fano il note que le nom de la ville vient d'un « fanum » consacré aux faux dieux « dont les ruines existent encore », et où les soldats priaient avant de partir en campagne. Il célèbre au passage Sulmona, la patrie d'Ovide, Cannes et son champ de bataille, l'Olympe et le Parnasse. Il visite les thermes de Baïes, et les décrit avec quelque détail. « Dans le plus grand des établissements de bains, on voit des images, aujourd'hui presque effacées par le temps, qui montrent les maladies de chaque partie du corps. Il y a aussi d'autres images de stuc montrant quelle sorte de bain est utile pour telle ou telle affection » (3). De Naples Conrad passe en Sicile, et se fait montrer à Taormina le labyrinthe où fut enfermé le Minotaure. « Les fondations et les restes des murs ont laissé sur le sol, nous dit-il, la trace des sinueux détours du vieux palais » (4).

(1) Voir *Pharsale*, I, v. 185-222. Remarquons que Stace parle des bords étroits du Rubicon (parvi Rubiconis ad undas).

(2) Rappelons le sentiment du comte de Guilleragues sur la Grèce antique exprimé dans sa fameuse lettre à Racine (9 juin 1684) *Œuvres complètes de J. Racine*, éd. Aimé-Martin, Paris, 1820, p. 503 s.): «...vous savez mieux que moi que, dans tout ce qu'ont écrit les poètes et les historiens, ils se sont plutôt abandonnés au charme de leur brillante imagination, qu'ils n'ont été exacts observateurs de la vérité... Le Scamandre et le Simoïs sont à sec dix mois de l'année, leur lit n'est qu'un fossé. Cidaris et Barbisès portent très peu d'eau dans le port de Constantinople. L'Hèbre est une rivière du quatrième ordre... »

(3) « ... Bajae, quarum meminerunt auctores, apud quas sunt balneae Virgilii, singulis passionibus corporis utiles. Inter quas balneas unum est principale et maximum, in quo sunt imagines hodierno tempore vetustate consumptae, singulas singularum partium corporis passiones demonstrantes. Sunt et aliae imagines gypseae singulae singulas balneas demonstrantes singulis passionibus profuturas » (Conrad, *op. cit.*, p. 697).

(4) « ... radices et reliquiae murorum domus illius intricatae vestigia reliquerunt plurima, ut vidimus, intricata » (*id.*).

Il fait ensuite un séjour à Naples, but de son voyage, car l'Empereur l'envoie en Italie pour démanteler la ville. Naples était alors la ville de Virgile, un Virgile à la fois poète et magicien à qui on attribuait toutes les œuvres d'art antiques de la région. C'était lui, disait-on, qui avait sculpté le grand cheval de bronze dont la tête est encore conservée au Musée de Naples (1). C'était lui aussi qui avait placé en face du Vésuve « un homme de bronze tenant une baliste tendue ». Cette statue magique avait arrêté des éruptions du volcan, jusqu'au jour où un paysan ignorant rompit le charme en faisant partir la flèche. Au cycle de Virgile se rattachaient encore deux portes fortifiées de la ville ; il avait enfermé, croyait-on, dans l'une une mouche de bronze, dans l'autre un grand nombre de serpents. Les Impériaux, à qui les habitants avaient rapporté cette tradition, ne détruisirent cette porte qu'après de longues hésitations, car ils craignaient de voir sortir les serpents « qui auraient causé quelque dommage à la terre et aux indigènes » (2).

Si Conrad de Querfurt est le seul touriste du XIIe siècle qui ait laissé une relation un peu étendue de son voyage en Italie, ses contemporains ont cependant noté, à l'occasion, les monu-

(1) Cf. Comparetti, *op. cit.*, II, 38 et G. Filangeri dans la *Gazette archéologique*, 1884, p. 15-20. Ajouter encore une statue de bronze portant à sa bouche un buccin (*ibid.*, II, 190). Cf. J.W.Spargo, *Virgil the Necromancer*, Cambridge, (*Harvard Studies in Compar. lit.*, vol. X), 1934, p. 69-99 sur ces produits du « Talismanic Art » et p.100 ss. sur « Saint Virgilius » protecteur de Naples (ce qui ne dispense pas de la lecture du travail de détail suivant : Betty Kurth, *Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance*, *Städel-Jahrbuch*, Bd. III, 10, 1924, p. 49-54).

(2) Quelques années avant Conrad de Querfurt, Gervais de Tilbury, l'auteur des *Otia imperialia*, avait lui aussi, visité Naples. Son guide lui avait fait remarquer, outre les curiosités dont nous venons de parler, deux curieuses têtes sculptées par Virgile au-dessus des arcades de la Porta Nolana : « In dextra parte caput parieti portali insertum de marmore Pario, cujus rictus ad risum et eximiae jucunditatis hilaritatem trahebantur. In sinistra vero parte parietis erat aliud caput... alteri valde dissimile, oculis siquidem torvis flentis vultum ac irati, casusque infelicis jacturam deplorantis praetendebat » (cf. Comparetti, *op. cit.*, II, 189, selon lequel ces deux pierres existaient encore au XVIe siècle, voir II, p. 38). La tradition assurait que, selon qu'on entrait par la porte au visage riant ou celle du visage triste, on était assuré d'avoir une bonne ou une mauvaise chance.

ments antiques qu'ils rencontraient sur leur route. L'évêque de Freising Otto, par exemple, qui avait accompagné Frédéric Barberousse à Milan en 1158, consacre un paragraphe étendu de ses *Gesta Friderici* à la description d'un arc de triomphe qu'il avait vu dans le Nord de l'Italie : « Les artistes, écrit-il, avaient disposé le monument de façon à le faire porter sur quatre colonnes. Comme dans toutes les constructions romaines, on ne découvrait les joints qu'avec peine, ou même point du tout. C'est pourquoi on l'appelait l'Arc Romain. Peut-être avait-il été élevé en arc de triomphe par quelque ancien empereur des Romains désireux d'orner la ville et soucieux de la gloire ; ou peut-être, ainsi qu'il est dit dans les *Gesta Longobardorum*, avait-il été construit par un de nos rois pour assiéger la ville et en obtenir la reddition » (1).

Aucune ville de l'Italie, pas plus Milan que Naples, n'avait conservé un ensemble de monuments antiques aussi important que Rome. Et c'est surtout devant ceux-ci que les voyageurs et les pèlerins du Moyen Age ont manifesté l'admiration que leur avait causé la magnificence impériale ; M. Schramm dans un beau livre paru récemment (2) a bien montré ce sentiment d'admiration à la fois pour les monuments et les institutions de l'Antiquité Romaine. Hildebert de Lavardin exprimait la pensée de son siècle lorsqu'avec beaucoup de respect et une sorte de stupeur, il écrivait, après un voyage dans la Cité Éternelle :

« Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
Aequari possit, diruta nec refici » (3).

(1) Fumagalli, *Delle Antichità Longobardico-Milanesi*, I, p. 211, cité par E. Müntz (*Journal des Savants*, Paris, 1888, p. 169). Voir aussi l'« arco antico » mentionné à Florence (Müntz, *Précurseurs*, p. 44) et les vers de Dante qui font allusion à la statue de Mars du Ponte Vecchio (*Enfer*, XIII, 146).

(2) Percy Ernst Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio. Studien der Bibliothek Warburg*, XVII. Leipzig-Berlin, 1929, 2 vol. (I, Studien ; II. Exkurse und Texte). Les textes sur Rome au Moyen Age ont été réunis par Gregorovius, *Storia della città di Roma*, 1890, et A. Graf, *Roma nella memoria...*,1915. Ils ont été commentés bien souvent, mais surtout par Rodocanachi, que nous citerons plus bas et par Fedor Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*. Munich, 1926.

(3) Voir J.B. Hauréau, *Notice sur les Mélanges poétiques d'Hildebert*

Au xii[e] siècle, en effet, un grand nombre d'édifices antiques restaient encore debout (1). Les temples païens avaient été transformés en églises, le Panthéon par exemple, en 618 (2). L'Arc de Septime-Sévère, celui de Constantin, le théâtre de Marcellus, le temple de Janus, le Mausolée d'Auguste et celui de Cecilia Metella (3) étaient tombés entre les mains des puissantes familles romaines, les Colonna, les Frangipani, etc., qui s'y étaient installées, et avaient fait leur citadelle de ces vieux murs admirablement solides. La colonne de Marc-Aurèle appartenait aux moines de S[t]-Silvestre-in-Capite qui y faisaient monter les voyageurs pour leur montrer le panorama de Rome.

La colonne Trajane avait été protégée de la destruction par un décret du Sénat datant de l'année 1162, et dont il importe de retenir les termes. « Nous voulons qu'elle demeure intacte et incorrompue tant que le monde durera... Celui qui tentera en rien de la dégrader sera condamné au dernier supplice, et ses biens seront attribués au fisc (4) ». Plusieurs lois également rigoureuses protégeaient aussi les principaux édifices de la ville. Théodoric avait déjà ordonné « d'entretenir les choses anciennes dans leur état primitif, et de faire en sorte que les nouvelles ne déparent pas les anciennes », et les *Statuts* de Rome rédigés au Moyen Age contiennent un chapitre intitulé : « De Antiquis aedificiis non deruendis » (5).

de Lavardin dans *Notices et Extraits...*, XXVIII, 2,1878, p.332 (Hildebert a vu Rome en 1100 s. au cours d'un voyage en Italie et en Sicile).

(1) Sur les descriptions de Rome au Moyen Age, leur analyse, leur bibliographie, et les études savantes comme celles d'Urlichs et de Gregorovius, voir Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire* (article Rome), ou, plus simplement, Leclercq, *Manuel*, II, p. 245-247.

(2) Sur ces transformations, voir G.Marangoni, *Delle cose gentilesche trasportate ad uso delle chiese.* Rome, 1744, et aussi E. Rodocanachi, *Les monuments de Rome...* Paris, 1914, p. 107-109 (le Panthéon fut désaffecté en 399, en 618 il devint une église qui en 830 fut consacrée à tous les Saints) et p. 22-23.

(3) Rodocanachi, *op. cit.*, p. 113, 148, 28 et 57.

(4) Voir le texte dans Gregorovius, *Storia della città di Roma,* IV, 1890, p. 782 (cité par E. Müntz, *Collections Italiennes d'Antiquités*, dans *Revue Archéol.*, XXXVII, 1879, p. 46).

(5) Cf. Rodocanachi dans *Revue archéol.*, 1913, I, p. 172 et p. 19 et 62. Ces prescriptions sont renouvelée en 1462 par Paul II qui

Ces antiques édifices sont cités dans les vieux guides qui en recommandent la visite aussi bien que celle des sanctuaires chrétiens. Le plus célèbre des guides de Rome, les *Mirabilia Urbis Romae* du chanoine Benoît (1), écrit en 1155, décrit avec un certain luxe de détails le mausolée d'Hadrien « orné de diverses histoires », avec ses portes de bronze, et le tombeau de porphyre que déroba à l'empereur le pape Innocent II (2). Il cite aussi le monument de Jules César « où ses cendres illustres reposent encore dans leur tombeau » (3). Il sait que la pomme de pin dorée du parvis de S[t] Pierre vient du Panthéon, et il prétend, sur la foi d'une inscription mal interprétée, que les deux jeunes gens nus, les Dioscures de la place du Quirinal, sont les portraits de Phidias et de Praxitèle (4). Il nous apprend encore que de la statue colossale de Néron, il ne restait au xii[e] siècle que la tête avec sa couronne d'or et les mains qu'on allait voir devant S[t]-Jean-de-Latran.

C'était également dans l'atrium de S[t]-Jean-de-Latran que les touristes et les pèlerins allaient regarder avec curiosité la statue équestre de « Constantin ». M. Mâle a consacré quelques pages excellentes (5) à l'étude de cette image qui n'est autre, on le sait, que celle de Marc-Aurèle triomphant, dont la monture foulait aux pieds une petite figure symbolisant les pays conquis par l'empereur. Mais les voyageurs du

prend des mesures « pour conserver à Rome sa splendeur, et empêcher la destruction de témoins admirables de la grandeur passée. »

(1) Sur ce guide, voir Mgr Duchesne, dans les *Mélanges de l'École Française de Rome*, XXIV, 1904, p. 479-489 et Schramm, *op. cit.*, II, p. 106 ss. Il a été publié plusieurs fois notamment par A.-F. Ozanam, *Doc. inédits hist. litt. Italie.* Paris, 1897, p. 160 et ss.

(2) Ozanam, *loc. cit.*, p. 162.

(3) Id., *ibid.*, p. 161.

(4) Id., *ibid.*, p. 169. Sur ces célèbres statues du cinquième siècle, dites parfois au Moyen Age « St-Phidias » cf. G. Kinkel, *Mosaik zur Kunstgeschichte.* Berlin, 1876, 8°, p. 173 ; M. Albert dans *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg (*Dioscuri*). C'est aussi de l'interprétation erronée d'une sculpture antique de l'Area Trajani qu'est née la légende de la « Justice de Trajan » ; cf. Gaston Paris, dans les *Mélanges de l'École des Hautes Études*, 1878, p. 261-298.

(5) Mâle (Émile), *L'art religieux du XII[e] siècle*, p. 247 ss.

XIIe siècle étaient persuadés, sur la foi d'une inscription ancienne (1), que la statue représentait Constantin foulant aux pieds de son cheval la figure de l'hérésie. Cette croyance laissera dans l'art français des traces que nous allons bientôt analyser. Ainsi, comme le dit fort justement son historien, M. Lauer, « le Latran, qui fut considéré au Moyen Age comme le foyer vivant de la grandeur romaine, hérita... des débris de monuments célèbres de l'antiquité. Il recueillit ces épaves d'un passé illustre et les sauva de la destruction » (2).

Lorsque, après avoir visité la Rome des Césars, et y avoir admiré les monuments et les sculptures dont on vient de parler, les évêques, les rois, les abbés regagnaient la France, ils ne manquaient pas de rapporter avec eux quelques souvenirs de la ville éternelle : des colonnes, des marbres, des mosaïques.

Il est à peine utile de rappeler que Charlemagne, autorisé par le pape Adrien Ier à puiser largement dans les ruines antiques (3), envoya à Rome et à Ravenne une caravane de gros chariots qui rapportèrent à Aix, à St-Riquier, ailleurs encore des « marbres et des colonnes » (4).

Au XIIe siècle, Rome était devenue le centre d'un actif commerce d'exportation de marbres. On en a retrouvé la preuve : les Vassalletti, grands marbriers romains d'alors faisaient le commerce des antiques, et Winckelmann a signalé un Esculape antique qui porte leur marque (5). L'organisation de

(1) Babut (E.), *Les statues équestres du Forum* (*Mélanges de l'École Française de Rome*, XX, 1900, p. 212) donne le texte de cette inscription : « D. N. Constantino maximo pio felici ac triumphatori semp. augusto ob amplificatam toto orbe rem publicam facto... Dedicante Anicio Paulino juniore C. U. cons. ord. praef. Urbi (334 après J.C.) ». Cf. aussi, sur les traditions populaires attachées à cette statue, Kinkel, *op. cit.*, p. 170-172.

(2) *Le Palais de Latran*, Paris, 1911, p. 25.

(3) *Codex Carolinus* dans M. Bouquet, *Recueil des Historiens de la France*, V, 1744, p. 582.

(4) Hariulf, *Chronicon Centulense*, l. II, ch. VI, éd. Ferdinand Lot, 1894, p. 53.

(5) M. Pietro Fedele, qui le rapporte (*Sul commercio delle antichità in Roma nel XII secolo* dans l'*Archivio della Società Romana di storia patria*, XXXII, 1909, p. 465-470) signale un Antinous et une autre statue provenant de la boutique de marbriers du XIIe siècle,

ce commerce explique l'idée de Suger qui avait songé, à faire venir pour la décoration du chœur de St Denis des colonnes de l'antique cité, où il en avait vu « bien souvent d'admirables dans les Thermes de Dioclétien et les autres Thermes ». Il avait même prévu l'itinéraire que devaient suivre les navires chargés de les rapporter, et qui seraient passés par la Méditerranée, l'Océan et la Seine (1).

Gauzlin, abbé de St-Benoît-sur-Loire, acheta à Rome « une fort belle mosaïque de marbre », ainsi que des dossiers de stalles en porphyre et des marbres pour en orner les autels de son abbaye. Il ramena d'Italie un mosaïste, Rodulf et un peintre lombard nommé Nivard (2).

En 1156, des moines de St Ruf près Avignon étaient envoyés par le pape Adrien IV à Pise pour apprendre des artistes de cette ville l'art de tailler des colonnes et des marbres pour le cloître de leur abbaye (3).

Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171), autre amateur d'antiques, fit charger à Ostie un navire entier de marbres et de pierres recueillis dans les ruines de la Rome Impériale, et ramena heureusement ce précieux butin jusqu'à son évêché anglais. A sa mort, on l'enterra sous un bloc de marbre romain sur lequel on grava le vers suivant :

« Hic portat lapides quas portavit ab Urbe » (4).

et rappelle que Lanciani a noté sur une chaire de marbre le nom de « Magister Johannes », maître marbrier qui l'a possédée et restaurée.

(1) Suger, *De consecratione ecclesiae*, éd. Lecoy de la Marche, p. 218-219.

(2) *Vita Gauzelini* d'André de Fleury, éd. L. Delisle dans les *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, II, 1853, p. 285, 295, 315 et Mortet, *Recueil de textes*, I, p. 32-38. Nous ne parlerons pas des rapports de Guillaume de Volpiano avec l'Italie, car il était en relations presque uniquement avec des Ravennates ou des Lombards (Cf. l'édition de la *Chronique de St Bénigne*, par l'abbé E. Bourgaud et Joseph Garnier dans *Analecta divionensia*. Dijon, 1875, p. 152, et abbé Bourgaud, *Étude hist. sur St Benigne*, Dijon, 1859, p. 278-281) qui ne lui ont révélé l'art antique qu'à travers l'art byzantin.

(3) Mortet-Deschamps, *Textes*, II, p. 96 s.

(4) Rodocanachi, *Les Édifices de Rome*, p. 25. On le raillait parfois en lui appliquant le vers d'Horace :

« Insanit veteres statuas Damasippus emendo »

(Cf. Pietro Fedele, *loc. cit.*, p. 468).

Ces quelques traits montrent bien que, s'il ne faut pas sous-estimer l'influence qu'a pu exercer la Rome antique sur les français du Moyen Age, il ne faut pas, non plus, en exagérer l'importance. Une seule statue romaine en effet, jusqu'au XIIIe siècle jouera un rôle important en France : le Constantin.

CHAPITRE IV

L'INTÉRÊT POUR L'ART ANTIQUE DU VIIIe AU XIIe SIÈCLE.

De ces nombreux textes, de ces faits caractéristiques, se dégage un sentiment dont on n'avait guère jusqu'ici fait honneur aux hommes du Moyen Age, un intérêt très vif pour l'Antique qui va dans certains cas jusqu'à l'expression d'une franche admiration. Pendant cinq cents ans, du VIIIe au XIIe siècle, il s'est trouvé des moines, des clercs, des seigneurs et des rois qui n'ont pas hésité à dire et à montrer qu'ils étaient frappés de la beauté et de la grandeur des monuments, des statues, de toutes les œuvres des artistes de l'Antiquité classique.

Remarquons tout d'abord que, si les Français du Haut Moyen Age et de l'époque romane avaient souvent l'occasion d'aller à Rome admirer les productions de l'Art antique, ils étaient avant tout attachés aux ruines et aux souvenirs qu'ils avaient sous les yeux chaque jour dans leur pays, dans la ville ou l'abbaye où ils résidaient. Situation bien différente de celles des hommes du XVIe siècle qui devaient, eux, aller jusqu'à Rome pour voir des statues ou des temples dus à l'art des Anciens. Aussi lorsqu'il sera temps d'étudier l'influence de l'Antique sur l'art du XIIe siècle, devrons-nous rapprocher les sculptures romanes de chaque région, moins des reliefs ou des statues de Rome et de l'Italie que des œuvres gallo-romaines qui ont existé dans la même région, souvent dans la même ville.

Il faut aussi le remarquer, les humanistes du Moyen Age comprenaient parfaitement que les monuments et les œuvres d'art qui provoquaient leur curiosité et leur intérêt dataient de l'époque romaine. On donnait en effet à tous les vestiges de l'art antique le qualificatif de *« gentilis »*, c'est-à-dire païen (1),

(1) Guibert de Nogent, *De Vita sua*, II, 1, éd. Bourgin, p. 99. Il n'attache à ce nom de païen aucu ne idée de mépris ou de haine.

plus souvent celui d'« *antiquus* » ou de « *romanus* » (1). Et les lettrés nourris d'Ovide, de Salluste et de Tite-Live savaient, grâce à leurs lectures, assez d'histoire ancienne pour que ces noms pussent représenter dans leur esprit quelque chose de précis. Ils pouvaient replacer dans leur cadre, à leur date historique, les œuvres qu'ils considéraient avec respect. C'est un fait important sur lequel l'attention devait être attirée.

Les clercs savaient aussi que la plupart des monuments antiques dont la structure ou la décoration les intéressait avaient servi à la célébration du culte païen. Mais, sans en être nullement choqués, ils leur conservaient le nom de « Capitole » (2), de « temple de Venus » (3) ou de « Temple Rouge » (4), comme ils donnaient aux portes de villes et aux arcs de triomphe le nom de Porte Dorée et d'Arc Admirable (5).

Cette compréhension historique, et cette large tolérance d'hommes pourtant profondément religieux, sont tout à l'honneur de nos ancêtres ; elles prouvent la largeur de vues et

(1) Flodoard « Romanis vestigiis », « Romanorum dispositionem », cf. notre p. 58. Monuments dits « antiqui » à Tours (époque carolingienne), voir p. 53 ; à Autun au XIIe, voir p. 56. Sur le mot « Romanus » au Moyen Age, voir P. E. Schramm (*Kaiser, Rom und Renovatio,* II, p. 137-140) qui étudie la tradition dans les glossaires. — Nous avons vu qu'ils lisaient les historiens latins, et qu'on trouvait souvent dans les bibliothèques monastiques les « Facta Antiquorum », « Gesta Caesarum » (Limoges, XIIe siècle, cf. Delisle, *Cabinet des Manuscrits,* II, 495) ou une « Istoria Romanorum » (Delisle, *op. cit.,* II, 445). A vrai dire leurs connaissances historiques étaient assez incomplètes : ils connaissaient surtout l'histoire de Jules César et celle des empereurs du IIe au IVe siècle.

(2) Sur ce nom de Capitole synonyme de temple des faux Dieux sous la plume des écrivains chrétiens, voir l'article d'E. Saglio dans le *Dictionnaire des Antiquités,* et aussi dans le même ouvrage l'article *Fanum* par Bouché-Leclercq.

(3) Nous avons cité (p. 57) d'après la *Vie de St Romain* la description du temple de Venus de Rouen. Ce nom de Temple de Venus était attribué à tous les édifices païens à demi enterrés et un peu mystérieux et cela jusqu'au XVIe siècle. Seb. Muenster explique qu'en effet on appelait de son temps la tour de Vesone « temple de Venus » à cause des « voyes souterraines et voutes conduisans à cette tour » (*La Cosmographie Universelle...,* Bâle, 1575, II, 203).

(4) La pile St-Mars, cf. p. 52 s.

(5) Cf. p. 51.

l'intelligence de ceux qui appréciaient en pleine connaissance de cause les ruines antiques de leur pays (1).

Ces observations préliminaires une fois faites, il faut maintenant tenter de dégager la signification générale des textes que nous venons d'analyser dans les chapitres précédents, et, les serrant de plus près, essayer de comprendre les raisons de l'intérêt, de l'engouement pour l'Architecture et la Plastique Antiques qui se manifestent au cours du Haut Moyen Age. Ces raisons sont les mêmes dans toute la France, on peut même dire dans toute l'Europe, et elles s'expriment de la même façon.

I. *L'Architecture Antique.* Les hommes du XIIe siècle l'admiraient parce que, disaient-ils, ses monuments sont « honorabiles et insignes » (2), et parce qu'ils sont « savamment construits » (3).

Ce qui les frappait c'était d'abord et avant tout l'aspect cyclopéen des édifices antiques, avec leurs énormes pierres de taille bien polies posées l'une sur l'autre sans mortier. « Lapides quadratae », « structura quadrata », « opus quadratum et politum » (4) sont les termes généralement employés pour exprimer le sentiment ressenti (5).

(1) Y. Quicherat a soutenu, et il reste quelques souvenirs de ses affirmations même chez les bons esprits de notre temps, que le Moyen Age n'avait pas connu l'archéologie. Et cependant, disait-il, « il eût suffi... que quelques hommes aient su combiner l'étude des textes avec l'observation des monuments. Mais l'éducation donnée aux esprits fut un obstacle à ce qu'il se rencontrât rien de pareil..., la mémoire des Gaulois et... celle même des Romains s'était effacée » (*Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Moyen Age,* p. 350, 352, 358). Quicherat s'était trompé, la mémoire des Romains, on vient de le voir, ne s'était pas effacée. Celle des Gaulois non plus, puisqu'un Sigebert de Gembloux par exemple savait que le suffixe « dunum » venait de la langue gauloise et qu'il signifait « mont » (cf. sa dissertation sur Augustodunum et Diviodunum, dans *P.L.,* CLX, col. 717).

(2) Voir p. 55 (1).

(3) Cf. notamment les textes cités à nos pages 65-67.

(4) Il y a là une confusion de termes, car Vitruve appelait « quadrati lapides » les constructions élevées en pierre de taille sans ciment et se servait du mot « structura » pour celles élevées avec mortier (Choisy, *Vitruve,* I, 23).

(5) Retenons ces termes, car lorsque nous les trouverons sous la

Ils vantaient aussi la solidité de ces murs qui pouvaient résister victorieusement aux coups de bélier (1), et aux outrages des siècles. Sigebert de Gembloux disait que le nombre relativement considérable des monuments romains encore debout de son temps faisait admirer ceux qui les avaient élevés (2). On ne sait plus bâtir aussi bien aujourd'hui, disait avec tristesse un autre admirateur des Anciens (3).

Ils trouvaient enfin bien attrayant le mode de décoration des murailles imaginé par les Romains, et qui consistait, soit en un appareil à arases de tuileaux, soit en un appareil réticulé, soit, à l'intérieur des maisons, en un revêtement de plaques de marbre de couleur. Ils ne tarissent pas sur la description de ces diverses formes décoratives, non plus que sur celles des mosaïques qui ornaient, d'une parure somptueuse, et souvent rutilante, le sol ou les murailles des appartements (4).

II. *Les Sculptures Antiques.* Mais les hommes du Haut Moyen Age ne se sont pas borné à étudier avec intérêt les murs construits en grand appareil et les revêtements de marbre de couleur. Ils ont aussi regardé avec un plaisir non dou-

plume des écrivains mérovingiens ou carolingiens vantant la beauté des églises élevées de leur temps, nous pourrons déceler sans difficulté l'influence des ruines romaines sur ces constructions nouvelles qui s'efforçaient de leur ressembler.

(1) Le moine d'Oudenbourg dont nous avons parlé (p. 73), décrivant les restes de l'enceinte d'une ville antique disparue, admire les murs « si durs qu'ils ne peuvent être détruits par le bélier » et qu'il faut pour cela enlever les pierres une à une. Cf. Mortet, *Recueil de textes*, I, p. 173.

(2) « Laudem structurae retinent hodieque ruinae ». Sigebert de Gembloux, *P.L.*, CLX, col. 718.

(3) *Chroniques des églises d'Anjou*, par Marchegay et Mabille, Paris, 1869, p. 139.

(4) Il faudra rappeler ces éloges lorsque Grégoire de Tours et ses contemporains nous diront que les palais et les églises du VIIe siècle étaient décorés de mosaïques et de marbres. — Les clercs, du Haut Moyen Age ne conçoivent pas un palais antique sans ces revêtements de marbre dont nous venons de parler. L'auteur de la Vie de St Vulfran, évêque de Sens, ne dit-il pas, pour créer l'atmosphère, lorsque son héros se rend chez le prince païen qui va le mettre à mort, qu'il passe dans une salle « diversorum generibus marmorum... polito opere decoratam » (*M.G.H., SS. Rer. Merov.*, V, 670).

teux les sculptures laissées sur notre sol par les Romains.

Ils en étaient d'ailleurs entourés : partout, nous l'avons dit, dans les champs, aux carrefours des routes, sur les murs des cathédrales, à l'intérieur des églises, jusque sous l'autel où on célébrait la messe, des reliefs et des statues de l'époque gallo-romaine étaient à la place d'honneur, bien en vue, entourés d'une sorte de vénération.

On considérait leur présence dans les églises comme indispensable. Ils servaient à la fois d'exemples d'un art disparu et prestigieux et de modèles susceptibles de former les jeunes artistes. Si bien que, quand il n'y avait pas de ruines romaines dans les environs des grandes abbayes en construction, les abbés envoyaient au loin leurs moines chercher des marbres et des chapiteaux antiques. C'est ainsi que des moines de St-Germain d'Auxerre firent par deux fois au VIIe siècle le voyage de Provence, et en ramenèrent chaque fois plusieurs vaisseaux chargés de sculptures recueillies dans les ruines d'Arles et celles de Nimes, et qu'ils mirent en œuvre dans leur nouvelle église (1). Plus tard, en 1049, Odilon, abbé de Cluny, envoya lui aussi ses moines en Provence pour y chercher les éléments de la décoration du cloître élevé par ses soins (2).

(1) *Heirici miracula S. Germani Autissiod. episc.*, c. 6, dans Schlosser, *Schriftquellen...*, p. 193 et 194 :« Quidam fratrum periculosae expeditionis bis adgressi difficultatem, interque vastos Rhodani gurgites iter plenum discriminis subeuntes, Arelatum ac deinde Massiliam... perrexerunt... Eruderatis itaque aedificiorum veterum circumquaque ruinis, ingentem marmorum pretiosorum copiam, obtentu partim, partim pretio congregarunt ; oneratisque navibus praeda peroptabili, victorioso successu coeptorum audacium memorabilem bis duxere triumphum. »

(2) *Vita Sancti Odilonis*, Lib. I., c. 13 *P.L.*, CXLII, col. 908 : « Ex ultimis partibus illius provinciae, ac per rapidissimos Durentiae Rhodanique cursus, non sine magno labore advectis mirabiliter decoratum [marmoribus]. De quo solitus erat gloriari, ut jucundi erat habitus « invenisse se ligneum et relinquere marmoreum » ad exemplum Octaviani Caesaris, quem describunt Historiae (Suétone, *Auguste*, II, 40) Romam invenisse lateritiam et reliquisse marmoream ». Mêmes termes dans la Vie de Gauzlin (cf. Delisle, *op. cit.*, p. 315). Cette formule a été reprise au XVe siècle par un clerc charentais qui l'a fait écrire au-dessus d'une porte de l'église de St Gourson dans l'arr. d'Angoulême (J. George, *Les Églises de France, Charente*, p.241),

A leur retour, et lorsqu'on eut employé les fragments qu'ils rapportaient, Odilon, satisfait, redisait, après Auguste : « J'avais trouvé une ville de bois, je la laisse bâtie en marbre ».

Ces remplois de sculptures antiques dans les églises ne doivent pas faire accuser de vandalisme les grands abbés qui ont fait rechercher avec tant d'intérêt ces reliefs et ces chapiteaux. C'était, en effet, à leurs yeux, une œuvre de sauvegarde, et ils considéraient ces remplois comme le seul moyen de les préserver et de les conserver à l'admiration de la postérité. Ils ne se sont pas trompés : les sarcophages, les stèles éparses dans les champs, ont servi de bornes, d'auges pour les animaux, de margelles de puits ; ces usages grossiers les ont détériorés ; la pluie et le gel en ont rendu les sculptures à peu près indéchiffrables, même lorsque les paysans ignorants ne les ont pas bûchées. Seules les sculptures conservées dans les églises sont arrivées intactes jusqu'à nous (1).

Ainsi entourés de sculptures antiques, les auteurs du Haut Moyen Age n'ont pas manqué d'exprimer les sentiments qu'ils éprouvaient devant des œuvres dont leurs connaissances mythologiques et leur sens esthétique les rendaient capables d'apprécier la beauté et l'intérêt.

L'histoire de Foulcoie, archidiacre de Beauvais, au XIe siècle fournit une preuve typique de ce que nous venons d'avancer. En effet, Foulcoie, un jour (2), reçut la visite d'un paysan qui, en labourant son champ, venait d'y trouver une tête antique (3). Aussitôt l'attention de l'archidiacre s'éveille,

(1) Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à la création des musées, les églises ont été considérées comme le refuge le plus sûr pour les œuvres d'art précieuses et fragiles. A. Thevet parle d'une pierre antique qu'il a vue dans l'église de St-Pierre-des-Nonnains à Paris, où « on l'avait portée pour la conserver » (*Cosmographie Universelle*, Paris, 1575, II, p. 540).

(2) A une date malheureusement imprécise, entre 1056 et 1082. Sur la personnalité de Foulcoie « un des plus féconds sinon les plus célèbres » poètes de son temps — il a écrit plus de 11.000 vers — cf. H. Omont, *Épitaphes métriques... composées par Foulcoie de Beauvais*, dans les *Mélanges J. Havet* (Paris, 1895), p. 211-230.

(3) Cette lettre dont on connaît un seul manuscrit, le n° 6121 de la bibliothèque de Beauvais (fol. 135 à 139) a été en partie seulement publiée jusqu'ici. (Cf. Bouquet, *Hist. fr.*, XI, 411, Dom Toussaint

et il se fait dire le lieu exact où la tête a été trouvée. Ayant appris que c'est dans un endroit où se voient encore des murs antiques, et qu'on appelle « Fanum Martis » (1), il considère avec attention la sculpture : « C'est une tête qui ne ressemble pas à celle d'un être humain, dit-il, ni à rien de ce que représentent nos contemporains. Une tête effrayante et cependant à qui sa laideur va même bien, qui effraie lorsqu'on regarde ses yeux terribles. Les lèvres sont ouvertes dans une grimace féroce, qui est belle par son expression même de férocité ». Après cet examen consciencieux, la conviction de l'auteur est faite : « Le lieu étant dit Fanum Martis (le temple de Mars), cette tête est celle du Mars des impies, de ceux qui dans leur erreur en font un dieu », et Foulcoie écrit immédiatement une lettre en vers à Hugues de Semur, abbé de Cluny, pour lui raconter tout au long cette histoire (2).

L'archidiacre de Meaux a su admirer la tête bien que païenne. Son contemporain Hildebert de Lavardin se montrera, dans les mêmes circonstances, animé de sentiments tout-à-fait identiques. Lorsqu'à Rome il tombera en extase devant les statues antiques, œuvres étonnantes « en ivoire et en marbre » que les artistes modernes s'efforcent de reproduire, il nous dira qu'il les admire, non pas parce qu'elles représentent des dieux, mais parce que ce sont des œuvres raffinées et parfaites, dues à de très grands artistes :

Duplessis, *Histoire de Meaux*, 1731, II, p. 453 reproduit dans *P.L.* CL, col. 1565). Elle a été utilisée d'après ces sources par Springer, I, p. 38 (d'où Bezold, p. 38-39) puis par G. Zappert, *Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter* dans les *Sitzungsberichte* 4, *hist.-philos. Klasse*, IV, *der K. Akademie der Wiss.*, tome V (Vienne, 1850), p. 762 (d'où Müntz) et enfin H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis*, p. 14.

(1) D'après notre ami M. Jean Hubert, la tête de Mars fut trouvée au tertre St-Faron près de Meaux sur l'emplacement probable d'un ancien temple détruit par St Saintin, premier évêque de la ville. On a retrouvé de nos jours encore en ce lieu des restes de sculptures gallo-romaines, des statuettes d'Épona et de Mercure et un grand relief représentant un satyre cueillant des raisins. Sur ces découvertes, voir plusieurs articles de G. Gassier dans la *Revue des Études anciennes* (Bordeaux), de 1900 à 1907.

(2) Voir le texte à l'*Appendice II*.

« ... potiusque coluntur
Artificum studio, quam deitate sua » (1).

Le miracle de la sculpture antique a donc ébloui les contemporains de Charlemagne et de Louis VII, tout comme il a rempli d'admiration les humanistes de la Renaissance. Nos artistes les plus habiles, disait-on au XIIe siècle, auraient de la peine à égaler ces productions (2). Nous verrons que néanmoins ils s'y sont essayés, et que leur admiration n'est pas restée stérile.

III. *Les Cabinets d'antiques et les collections de pierres gravées.* Foulcoie de Beauvais, modeste archidiacre de province, n'était évidemment pas le seul à posséder dans son cabinet un fragment antique. Nous avons vu que les grandes abbayes (St-Denis), ou les cathédrales (Auxerre), conservaient aussi, dans leur trésor, des sculptures ou des œuvres d'art romaines (3).

Plus maniables que les statues et les reliefs, les pierres gravées antiques semblent avoir été plus encore recherchées, et des collections en ont été faites dès le VIIIe siècle. A défaut de textes littéraires, l'étude de la sigillographie du Moyen

---

(1) Hildebert de Lavardin, *De Roma, P.L.*, CLXXI, col. 1409.
« Confer opes, ebur et marmor, superumque favorem,
Artificum vigilent in nova facta manus.
Non tamen aut fieri pars stanti fabrica muro,
Aut restaurari sola ruina potest.
. . . .
Hic superum formas superi mirantur et ipsi,
Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
Non potuit natura deos hoc ore creare
Quo miranda deum signa creavit homo.
Vultus adest his numinibus, potiusque coluntur... »
Texte cité notamment par F. Saxl, *Rinascimento dell' antichità*, dans *Repertorium f. Kunstwiss.* XLIII, 1922, p. 269 et 239, et P. E. Schramm, *op. cit.* I, p. 304 et 305.

(2) Cf. p. 73.

(3) Müntz après Lanciani (*Revue Archéologique*, I, p.46) faisait état d'un texte curieux de Sansovino racontant qu'un Giordano Orsini s'était constitué un cabinet d'Antiques, qu'il avait, au bout de quelques années, donné à Rome. Mais ce texte que Müntz attribuait au XIIe siècle, se rapporte en réalité à un prélat du XVe siècle, ce qui lui ôte une partie de son intérêt (G. Orsini est sans doute mort en 1439).

Age nous l'apprend. En effet, bien souvent, au bas d'un acte public ou d'une charte privée, on rencontre avec quelque étonnement, l'empreinte d'une intaille antique (1). Il fallait assurément être un humaniste, un esprit délicat et lettré, pour choisir comme sceau une pierre gravée représentant un dieu ou une déesse de l'Antiquité, en reprenant la tradition des contemporains d'Auguste (2).

Le sujet représenté sur les intailles n'échappait nullement à l'entendement des hommes du XIIe siècle, puisque ceux-ci choisissaient de préférence chez l'orfèvre celle dont le symbole caractérisait le mieux leur humeur ou leur caractère. C'est ainsi qu'un seigneur adoptera pour signe de sa puissance Jupiter assis sur son trône et qu'un prélat ambitieux ne craindra pas de choisir l'image d'un empereur recevant le globe du monde des mains d'un personnage agenouillé (3). De même Mars combattant deviendra le symbole d'un évêque belliqueux, et Castor dressant un cheval conviendra parfaitement à l'aventureux Philippe de Dreux.

A défaut d'une intaille symbolique, les amateurs d'antiques choisissaient également généralement un buste d'éphèbe, d'Empereur, ou de Dieu, dont les traits avaient quelque vague ressemblance avec ceux de leur possesseur. Jean, comte de Mortain et Henri, évêque de Bayeux, jeunes tous deux, ont un Apollon (4) ; deux frères, bourgeois de Rouen, les

---

(1) Voir la liste de ces intailles-cachets dans G. Demay, *Des pierres gravées employées dans les sceaux du Moyen Age*, nos 1-309, Paris, 1877.

(2) Sur l'existence de cet usage dans l'Antiquité, cf. l'article *Gemmae* du *Dictionnaire des Antiquités* par E. Babelon.

(3) Demay, *op. cit.*, nos 8 et 183 (antique ?). — Sur l'emploi des intailles représentant Hercule, M. Élie Lambert nous signale l'article de Mariette Tourneur-Nicodème, *Un sceau secret d'Aleyde de Bourgogne*, dans *Annales du XXXe Congrès de la Fédération archéologique de Belgique*, Bruxelles, 1936, p. 226-232.

(4) G. Demay, *op. cit.*, nos 22 et 21. Le prédécesseur d'Henri, Philippe d'Harcourt, évêque de Bayeux, de 1143 à 1163, à qui M. Jean Vallery-Radot attribue la décoration des arcades romanes de la nef de la cathédrale (*La Cath. de Bayeux*, Paris, 1928, p. 13) avait, lui aussi un vif intérêt pour les historiens romains. Ne léguait-il pas à son église deux Suetone, un Frontin, un Valère Maxime, les *Gesta Caesaris*, une Vie de Néron et un Florus (G. Becker, *Cat. Biblioth.* p. 199 ss.).

bustes affrontés des Julie et de Caracalla (1). Mais les intailles-portraits étant assez rares, les seigneurs et les abbés devaient se contenter de pierres représentant des animaux, des scènes pastorales, des divinités (2).

Après la mort de leurs possesseurs laïcs ou ecclésiastiques, ces objets d'art étaient souvent légués aux églises. On voit dès le VIe siècle le comte Eccard léguer à un couvent deux sceaux en améthyste représentant, l'un un aigle, l'autre un Hercule tuant le lion (3). Dans les monastères les pierres gravées étaient employées de diverses façons. D'abord les abbés se servaient eux-mêmes des intailles pour sceller leurs actes, sans être effrayés ni choqués par leurs caractère souvent assez libre, et l'on voit l'abbaye de Jumièges employer dans son sceau une image de Vénus Anadyomène et celle de Fécamp une Omphale vêtue de la peau de lion (4). Plus souvent ces pierres ornaient des reliquaires (5),

(1) Demay, n° 300. Un abbé de Chaumont et un évêque de Laon, plus âgés avaient, l'un Antonin, l'autre Marc-Aurèle (*ibid.*, nos 287 et 293).

(2) Guillaume de Champagne, archevêque de Sens, avait en 1176 une Vénus couronnée de myrte (voir notre *fig.* 9), tout comme Jules César. Robert de Vitré en 1161 un Bacchus couronné de pampres (Demay, n° 103). Louis VII une Diane chasseresse (Demay n° 38), Robert, comte de Dreux, un crocodile (Demay, n° 247),un comte Robert vers 1094 (sceau retrouvé au Mont Cassin), une Pallas (Muratori, *Antiquitates Italicae*, III, p. 110).

(3) Mabillon, *De Re Diplomatica*, p. 283.

(4) G. Demay, *op. cit.*, nos 84 et 161. En 1189 Maître André, archidiacre de Soissons, a sur son sceau une Léda au cygne (cf. S. Reinach, *Léda sur un sceau ecclésiastique du XIIe siècle*, dans *Revue Archéologique*, 1918, p. 219).

(5) Le reliquaire du chef de St Benigne à Dijon était orné, sur la poitrine du saint, en bas de son collier, c'est-à-dire à la place la plus en vue, d'une agathe qui représentait « deux lions tirants un chariot sur lequel est ung homme assis, et ung autre homme allant à pied, précédant lesdits lions, et un autre dessus lesdits lions ». *Inventaire du trésor de St Benigne en 1519* publié par B. Prost, *Mémoires de la Société bourguignonne de géogr. et d'hist.*, X, 1894, p. 41. Qu'on pense à la Ste Foy de Conques, couverte de pierres gravées enchâssées dans une monture d'or (pour leur nomenclature et leur identification, cf. F. A. Darcel, *Trésor de l'Eglise de Conques*, 1861, p. 66 ss.) ; ne peut-on la rapprocher des statues antiques ornées de pierres et de cabochons citées par Babelon (*Dict. des Antiquités*, article *Gemma*),

des châsses, des croix (1), ou des reliures d'évangéliaires (2).

Après avoir examiné ce que les Français du Haut Moyen Age connaissaient de l'Art antique, et ce qui, dans ces productions, retenait plus particulièrement leur attention, il faut, pour conclure, étudier la courbe de l'intérêt pour l'art antique depuis le VIIe jusqu'au XIIe siècle.

Au VIIe siècle, Grégoire de Tours est presque seul (3) à s'y intéresser. Il mesure avec soin les temples en ruines, et les enceintes qui entourent les cités françaises. Il remarque la forme, la couleur, la technique de l'appareil des murs romains. Il admire aussi les sarcophages où sont enterrés les premiers martyrs, la beauté de leur matière, les scènes dont ils sont ornés, et pense un moment consacrer un ouvrage spécial à l'étude approfondie de leurs sculptures.

Après lui, il faut attendre un siècle pour retrouver des connaisseurs et des « antiquaires » avertis. Ce seront les humanistes groupés autour de Charlemagne : Éginhard (775-840),

(1) La célèbre croix de Lothaire à Aix par exemple. Fortunio Liceti (*Hieroglyphica*, Patavii, 1653, p. 371) raconte qu'il vit en 1504 dans le monastère de Ristich près Olmutz une croix d'or ornée de trois pierres représentant Vénus, Junon, Cupidon. Autres exemples dans Marangoni, *op. cit.*, p. 70-72 (St-Denis, Naples, Bobbio, etc.), *Revue Archéologique* VIII, 1886, p. 189-190 ; Jacqueline Seligmann dans *Travaux des Étudiants d'histoire de l'Art...*, 1928, p. 140 et pass. M. Gustav E. Pazaurek prouve (*Glas- und Gemmenschnitt im ersten Jahrtausend*, dans *Belvedere*, 1932, p. 1 sqq.) que la pratique dure au moins jusqu'au XIVe siècle, par l'exemple d'une croix du dôme de Prague, datée de 1354, dans laquelle est enchassée une tête d'Héra avec un nimbe et l'inscription « S. Anna ».

(2) Cf. dans le *Handbuch der Bibliothekswissenschaft* de Fritz Milkau (Leipzig, 1931, I, p. 153-165) le chapitre d'Albert Boekler sur la « Buchmalerei ». Un intéressant article de M. G. A. S. Snijder dans l'*Art Bulletin* (XIV, 1932, p. 13) à propos des reliures d'évangéliaires d'Utrecht (IXe siècle) rappelle l'historique de la question, et signale notamment le reliquaire des Trois Rois à Cologne, orné de 226 pierres gravées, dont 4 ou 5 seulement sont chrétiennes.

(3) Citons à côté de lui Didier, évêque d'Auxerre, qui possède un trésor d'argenterie alexandrine et les moines de St Germain d'Auxerre qui vont chercher en Provence des chapiteaux et des marbres pour orner leur église abbatiale. Voir nos pp. 132 et 103.

Théodulf (750-821), Alcuin (735-804) et ses élèves. On verra Éginhard disserter sur le canon des proportions selon Vitruve, et Théodulf décrire avec soin un vase antique en or qui lui avait été offert par un grand fonctionnaire de Provence (1). L'évêque d'Orléans admire le poids du vase, la pureté de son or, et les reliefs ciselés sur les flancs où sont figurés les Travaux d'Hercule. Au IXe siècle encore, l'historien de Reims, Flodoard sait reconnaître les sujets sculptés dans les caissons de la voûte de la porte de Mars et en tirer des conclusions favorables à l'extrême ancienneté de sa ville natale (2).

Puis, après une nouvelle éclipse de deux siècles, l'intérêt pour l'Art antique reparaît. Les grands abbés du début du XIe siècle, Guillaume de Volpiano (961-1031), Gauzlin de St-Benoît-sur-Loire (980-1030), St-Hugues de Cluny (1024-1109), Hildebert de Lavardin (1055-1133) sont à la fois des humanistes et des archéologues. Ils ont rapporté de leurs voyages en Italie un souvenir ébloui, et ils savent aussi admirer les antiques qu'ils rencontrent à chaque pas autour ou à l'intérieur de leur église. Sigebert de Gembloux (1030-1112) aime à se pencher sur les inscriptions romaines à demi cachées par les herbes, et il parle avec une véritable émotion des ruines romaines de Metz (3). Foulcoie de Beauvais (1020-1083), nous l'avons vu, envoie à son ami Hugues de Semur une lettre infiniment fine et perspicace au sujet d'une tête de Mars retrouvée dans un champ.

Au XIIe siècle, les archéologues continuent à être nombreux; leur science s'affirme comme leur goût. Guibert de Nogent (1053-1121) décrit les tombeaux antiques qu'il a remarqués, avec les vases funéraires qu'il sait être gallo-romains. Jean de Salisbury (c. 1110-1180), lecteur d'Ovide et de Juvénal, sait rapprocher des vers de ces auteurs les monuments de notre sol. De même Suger (1081-1151), voyant à la Roche-Guyon une caverne creusée par les Anciens, pense

(1) Voir notre *Appendice* I.

(2) Se rappeler que Flodoard avait lu au moins César, Tite-Live, Salluste et des mythographes (ou Isidore de Séville). Cf. *Historia Remensis*, Lib. I, *P.L.*, CXXXV, col. 27 ss.

(3) *P.L.* CLX, col. 717.

immédiatement qu'elle pourrait avoir servi d'antre sybillin, et cite à l'appui de sa thèse quelques vers de Lucain (1).

L'humanisme complet, qui a produit certaines œuvres parfaites, qui a inspiré à Hildebert de Lavardin et à Sigebert de Gembloux quelques-uns des vers les plus parfaits de la poésie du Moyen Age, qui nous a conservé de nombreux vestiges de l'art païen, et qui a inspiré aux artistes l'idée de les imiter, s'est donc manifesté surtout à deux reprises: d'abord au VIIIe siècle, puis au XIe et au XIIe siècles. Allons-nous le retrouver plus tard?

(1) *Vita Ludovici*, c. XVI, cité dans Mortet, *Recueil*, I, p. 336. Suger conseillait parfois de faire des fouilles; voir le récit de celles faites sous sa direction à Orléans dans Martène et Durand, *Thesaurus novus*, I, 1717, col. 413.

CHAPITRE V

L'ART ANTIQUE NEGLIGÉ DU XIIIe AU XVe SIÈCLE

A la fin du XIIe siècle, tout laissait supposer que l'intérêt pour l'art Antique allait croître encore. Le magnifique mouvement de renaissance semblait devoir se prolonger pendant de longues années.

Et cependant, à l'encontre de ces prévisions, l'engouement pour l'Antique se refroidit. Les chroniqueurs cessent de célébrer les monuments romains ou les sculptures anciennes de leur ville, les collectionneurs ne font plus la chasse aux œuvres d'art antiques, les artistes négligent les bas-reliefs de marbre et les diptyques consulaires.

1. — *Ignorance et Vandalisme.* Cette désaffection se rattache étroitement au mouvement analogue et contemporain que nous avons constaté dans le domaine littéraire. Au début du XIIIe siècle, les humanistes ont disparu, les études classiques dans les écoles conventuelles ou abbatiales ont, en quelques années, décliné jusqu'à tomber à rien. La curiosité désintéressée des clercs s'est effacée devant les exigences d'une foi plus ardente. La Grammaire a cédé le pas à la Théologie.

Les laïcs auraient pu s'intéresser aux lettres classiques, et prolonger la Renaissance en encourageant leurs artistes à retracer des scènes de la Fable. Mais bien peu d'entre eux savaient le latin, et l'Antiquité qu'ils ne pouvaient connaître que par les adaptations en langue vulgaire se confondit dans leur esprit, comme nous l'avons dit, avec les contes et les chansons légendaires. Les responsables de cet oubli sont d'ailleurs les trouvères du XIIe siècle.

En effet, désireux de donner un cadre aux histoires qu'ils racontaient, les auteurs de chansons de geste ont regardé autour d'eux. Apercevant quelque ruine encore imposante, un château, une vieille porte, un théâtre antique à demi écroulé, un cimetière gallo-romain, ils y rattachèrent naturellement leurs poèmes (1).

La chanson d'Aiquin rebâtit dans les ruines d'Aleth le palais de son héros « sarrazin » (2). Les arènes de Bordeaux et celles de Poitiers deviennent les palais somptueux où demeure la fille du Roi de Tolède que Charlemagne a ramenée d'Espagne, et ils ont gardé jusqu'à nos jours le nom de « Palais Galiene » (3). Les Aliscamps d'Arles, site célèbre où selon le *Guide de St Jacques* (XIIe siècle) « aussi loin que se porte la vue on voit des sarcophages », sont devenus dans la *Chronique de Turpin* l'endroit où reposent Roland et ses compagnons (4).

Puis dans la première moitié du XIIIe siècle, lorsque la notion de l'Antique devint confuse, l'imagination populaire rattache toutes les ruines romaines, par analogie avec celles que décrivent les poètes, aux cycles légendaires des chansons de geste, et de préférence au plus célèbre, celui du « roi Charlemagne ». Les temples, les villas, les enceintes gallo-romaines, tout cela, disait-on, avait été élevé par Charlemagne et ses preux qui y avaient livré de terribles combats à leurs ennemis, les « sarrazins ». C'est alors que les ruines antiques sont baptisées tour de Roland (5), palais de Pépin le

(1) Cf. Bédier, *Les Légendes épiques*, Paris, 1908. Gothein, *Die antiken Reminiszensen in den Chansons de Geste* dans *Zeitschrift für französische Sprache*, t. 50, (1927), p. 39-84.

(2) Bédier, *Les légendes épiques*. Paris, 1908, II, p. 138.

(3) Bédier, *op. cit.*, III, p. 169 ss. Ajouter l'amphithéâtre de Saintes où Nicolas Alain voit encore, à la fin du XVIe siècle, une inscription qui l'amène à croire que Galien, empereur de Rome (dont le nom a remplacé celui de Galiene devenu incompréhensible) a élevé le théâtre (*Corpus inscr. lat.*, XIII, 1, p. 134). Cf. la description par Perrault du Palais Galiene de Bordeaux dans *G.B.A.*, 1901, 2, p. 434-435.

(4) Bédier, *op. cit.*, I, p. 366 ss. On montrait encore au XVIIe siècle, contre le mur de St Honorat des Aliscamps, une urne en marbre avec deux griffons qui était dite « la sépulture des preux morts à Roncevaux » (Saxius, *Pontif. Arelat.*, Aix, 1629, p. 201). L'abbaye de Montmajour, située dans les environs d'Arles, prétendait, elle aussi, conserver les ossements de soldats tués sous Charlemagne par les sarrazins (Jod. Sincerus, *Itinerarium Galliae*, Genève, 1617, p. 181). D'autres sarcophages romains retrouvés dans l'église de Mortara ont fait naître la gracieuse légende d'Ami et d'Amile (Bédier, *op. cit.*, II, p. 181).

(5) Une dans l'amphithéâtre d'Arles, une en Sicile (F. de Karaczay,

Bref (1), camp de Charlemagne (2), porte Ganelon (3). D'autres deviennent le château Hautefeuille, du nom qui sert de mot de ralliement aux traîtres (4), la tombe Issoire — tombeau du géant Isoré (5) —, le palais du Roi Gautier(6). Les routes romaines sont attribuées à Brunehaut, et à son fils Julien César (7).

Enfin, vers 1245, le sens même des noms de ces héros de chansons de geste s'obscurcit, et bientôt il s'efface. C'est alors que les monuments antiques reçoivent le nom vague de ruines « sarrazines » (8) — le sarrazin étant dans la croyance

Mémoire du Voyage en Sicile, 1826, p. 200), une près de Gaète (c'est le tombeau de Numantius Plancus, cf. Misson, *Voyage d'Italie*, 1702, II, p. 22). Une table druidique près d'Arles-sur-Tech devient le « palet de Roland » (J. Henry, *Guide du Roussillon*, 1842, p. 185).

(1) C'est un relais romain au bord de la route de Tours (Caumont, *Abécédaire, ère gallo-romaine*, 1870, p. 130).

(2) A Benet, par exemple, où on a célébré chaque année jusqu'en 1789 un service en l'honneur des Francs qui y seraient morts au cours d'une prétendue bataille. Sur cette légende à laquelle un cimetière romain avait donné lieu, cf. Michon, *Statistique de la Charente*, 1844, p. 149. Pour le nom de chemin Chasle donné aux voies romaines, cf. Grenier, *Manuel*, VI, p. 238.

(3) A Sens, en 1239 (Tarbé, *Recherches... sur Sens*, p. 174). Plusieurs lieux — dits Gannes ou Gaunes à cause de Ganelon.

(4) Un à Paris, autres cités dans Vacquer-Pachtère, *Paris*, p. 59-60 ; sur celui de Paris, cf. Quicherat, *Mélanges*, I, p. 449-459.

(5) Sur la route de Paris à Orléans on montrait, au milieu d'un cimetière antique dit au XIIe siècle le fief des tombes, un mausolée antique de 20 pieds de long. Au XIIIe siècle, il devint « tombe d'Isoré », géant tué par Guillaume d'Orange (Vacquer-Pachtère, *op. cit.*, p.94) Une tradition analogue faisait appeler dans le village de Lavours, un sarcophage antique « le lit de Silvius Luciolus, roi de Bugey. » (H. de St-Didier. *Itinéraire du Bugey*, p. 197). Une autre prétendait que, dans le cimetière de Machecoul, on conservait les tombes des sept rois qui ont subjugué la Bretagne, alors que d'après la description de ces tombeaux (reproduite dans Cabrol-Leclercq, X, I, p. 744), ils semblent être du IVe siècle.

(6) Thermes de Lutèce, cf. Vacquer-Pachtère, p. v.

(7) Voir sur ces questions Grenier, *Manuel*, VI, I, p. 236 ss. et Blanchet, *Mélanges*, II, 67. Notons que le nom de chaussée Brunehaut apparaît en 1267 (Cte. de Loisne, *Dictionnaire topogr. du Pas-de-Calais*, p.97) et celui de Chaussée César en 1298 (Grenier dans le *Manuel* de Déchelette, VI, p.237). A Auxerre une des tours de l'enceinte romaine était dite tour Brunehaut (*Annuaire de l'Yonne*, 1870, p. 89).

(8) Sur les murs, les camps, les aqueducs sarrazins, les tours, les

d'alors à la fois un païen et un barbare. Et cette expression subsistera jusqu'au XIXe siècle.

pierres, les caves qui portent ce nom, A. Blanchet, *Mélanges*, II, 79 ss. du même, *Les Enceintes romaines*, p. 281 etc., et *Aqueducs*, p. 66.

Les sarrazins des chansons de geste sont les envahisseurs arabes et plus généralement les barbares, les romains ou les orientaux. Se rappeler dans la *Chanson de Roland* les sujets de Marsile qui adorent à la fois Mahomet, Apollon et Tervagant (idole germanique).

Les plus anciens exemples datant du mot sarrazin attaché à une ruine romaine semblent, quoiqu'en ait dit l'abbé Cochet, savant à l'érudition un peu romantique (*Étretat*, Dieppe, 1857, p. 67), ne remonter qu'aux années 1245. A cette date, M. Blanchet le trouve pour l'enceinte du Mans, puis en 1246 pour celle de Nantes ; alors on en connaît parfois encore le sens : un texte parle à Rodez d'un « mur antic ou mur sarrazin »(*Procès-Verbaux de la Société des lettres ... d'Aveyron*, 1927-1930, p. 239), un autre à Poitiers dit une terre contiguë « antiquis muris paganorum seu sarracenorum » (Blanchet, *Enceintes*, p. 179). Mais le sens s'efface, le mot sarrazin s'installe ; il persiste au XIVe et au XVe siècle (en 1393 pour l'enceinte de Poitiers, cf. B. Ledain, *Notice sur l'enceinte... de Poitiers*. Poitiers, Dupré, 1872, p. 13 ; en 1477 près de Boissy-le-Sec, cf. L. Merlet, *Dict. top. Eure-et-Loir*, p. 170) et même après. On le rencontre sous la plume de Simeoni (*Les illustres observations...*, 1558, p. 95) à propos d'un camp romain « que les vilains du pays appellent la motte des sarrazins », en 1710 à propos d'un lieu-dit près d'Arboissel (A. Jacotin, *Dict. top. Haute-Loire*, p. 261), en 1831 à propos d'un palais à demi enterré près de Bavay, à Bellignies, dit dans le pays « les trous des Sarrazins » (*Journal des Artistes*, 25 sept. 1831). Abel Hugo signale à Moing près Montbrison (Loiret) un édifice rond que « le peuple appelle palais des sarrazins, et qui est connu depuis longtemps sous le nom de Palatium-Vetus » (*France Pittoresque*, II, p. 140). Schlosser (*Die ältesten Medaillen und die Antike*, dans *Jahrbuch der Kunsth. Sammlgn. d. Ah. Kaiserh.*, t. XVIII, 1897, p. 90) cite un curieux exemple de cette dénomination de « sarrazin » appliquée à une œuvre antique : un jeton du XVe siècle, copie d'une médaille de Posthumus (IIIe siècle), porte comme légende « le Soudan de Babilone » (Cf. reprod. dans le *Bulletin mensuel de numismatique et d'archéologie* de Serrure, II, 1882-183, p. 98 s., pl. VI). Voir de même sur les monnaies antiques, dites « sarrazins » ou Mahomets, Blanchet, *Enceintes*, p. 281.

Le nom de sarrazin a fini par s'étendre à tous les vestiges des anciennes civilisations, et notamment aux monuments mégalithiques. Les dolmens s'appellent prisons des sarrazins ou tombeaux des gentils quand ils ne sont pas nommés palet de Roland (celui de Villeneuve les Chanoines, (cf. E. Rosbach, *Histoire littéraire du Languedoc*, Toulouse, 1904, p. 471), pierre Brunehaut, camp de César. Voir sur cette question Salomon Reinach, *Les Monuments antiques de pierre brute*.

Ces ruines « sarrazines », du reste, deviennent chaque jour plus rares. Vouées à la destruction par l'incompréhension même des hommes du XIIIe siècle (1) qui n'avaient plus de raison de les respecter, dans toute la France elles sont, dès 1210, défigurées ou abattues.

Les cités qui se sont ouvertes ont dépassé les murs romains qui suffisaient à les contenir au IVe siècle, et elles les ont rasé. Les amphithéâtres et les temples servent de carrière pour les constructions nouvelles, et bientôt il ne restera que bien peu de chose de ces monuments qui avaient fait l'orgueil des générations antérieures. Quelques exemples en feront foi : en 1211 l'amphithéâtre de Trèves est abandonné aux moines d'un couvent voisin qui n'en laissent pas pierre sur pierre (2), en 1226 les Arènes de Nîmes sont dévastées par le peuple quand les seigneurs les quittent (3), en 1206 les murailles de Poitiers sont renversées (4), en 1230 et 1231 les Arènes du Mans sont détruites en grande partie par les Jacobins et les Cordeliers de la ville (5), en 1363 un temple est détruit à Tours (6), en 1365 c'est le tour du château Hautefeuille à Paris (7), et à la même époque du rempart de Mâcon (8).

dans les légendes et les croyances populaires, dans *Revue Archéologique*, 1893, p. 216-217.

(1) Le Palais des Thermes à Paris était dit au XIIIe et au XIVe siècles « Palatium de Thermis seu de Therminis » (Vacquer-Pachtère, *op. cit.*, p. 91), et Raoul de Presles, en 1371, expliquait ce nom de la façon suivante : « il estoit ainsi appellé, pour ce que la se payoient le trehuz aus termes qui estoient ordenés ». Guillebert de Metz en 1407, reprendra à son compte cette interprétation (cf. Leroux de Lincy et L. M.Tisserand, *Paris et ses historiens au XIVe et au XVe siècles*. Paris, 1907. In-fol, p. 107 et 138).

(2) *Congrès Archéologique, Rhénanie*, 1922, p. 33.

(3) Mazauric, *Le château des Arènes de Nîmes*, p. 287.

(4) B. Ledain, *Mémoire* cité..., p. 64.

(5) Victor Boitard, *Les rues du Mans...*, Le Mans, Morin, 1935, in-12, I, p. 297.

(6) « A Girard Evrart, pour avoir trait de la pierre de 3 toises de fondemens des murs du temple... à lui et sur sa taiche de abatre la pierre de taille du pinacle du temple » : Delaville le Roulx, *Registres des Comptes municipaux de Tours*. Tours, 1878, I, p. 304.

(7) Sauval, *Histoire des Antiquités de Paris*, 1724, III, p. 125.

(8) Cabrol-Lerclercq, *Dictionnaire*, X, 1, col. 748. Les enceintes commencent à être abattues à partir du milieu du XIIe siècle (Mortet, *Recueil de textes*, I, 347), mais c'est surtout à la fin du XIVe siècle qu'elles sont rasées et que leurs pierres servent à de nouvelles constructions. Le duc Jean de Berry par exemple fait prendre dans le mur romain de Bourges « des quartiers de pierre pour le fait des œuvres du palais et pour le chastel de Mehun, sur lesquels quartiers ledit mur estoit fondé » cf. Hippolyte Boyer, *Les Enceintes de Bourges*. Bourges, 1889 (*Mém. Soc. Hist. du Cher*. 4. Sér. v), p. 82. Philippe le Bon avait aussi « fait traire un grand nombre de pierres blanches des fondements d'iceux murs (de Dijon). Ce pourquoi les murs fondés dessus desdits fondements ainsi démolis sont cheus, et venus à terre ». (L. B. Boudot-Lambert, *Observations sur le passage de M. Millin à Dijon*. Dijon, 1808, p. 123 et A. Blanchet, *Enceintes*, p.31). Ce sont donc les grosses pierres de taille de la partie inférieure des murs qu'on enlevait ; on voit que leur disparition entraînait tout naturellement la chute du mur entier.

Frédéric II, lui-même, n'hésitait pas à se rendre coupable d'actes de vandalisme analogues : « au moment de son départ pour la Palestine, et pour se protéger contre les attaques du pape, il fit élever en toute hâte une solide forteresse pour la construction de laquelle furent utilisées les pierres des anciennes canalisations d'eau, des théâtres et des temples, à telles enseignes que c'est à cet endroit [Naples] qu'on trouve moins de vestiges subsistants des temps romains que dans des lieux tout à fait insignifiants ». (Raumer, *Geschichte der Hohenstaufen*, 3e éd., III, p. 282.)

Pas plus que les monuments les œuvres d'art antiques ne suscitent à partir du XIIIe siècle l'intérêt que nous avons vu se manifester jusqu'à cette date. Et cela pour la même raison : comment aurait-on pu prêter quelque attention à des objets dont le sens et l'âge étaient ignorés, à des « vieilleries » ; alors que les artistes, devenus plus habiles qu'à l'époque romane, produisaient, sans se lasser, des œuvres plus fines, et parfois plus délicatement élégantes.

Les trouvailles de statues antiques ne laissent aucune trace dans les textes ; les mosaïques et les peintures disparaissent, seules les pierres gravées conservent quelque vogue. Mais, si on en fait encore dans les sceaux un fréquent emploi, c'est en raison des vertus spéciales qu'on leur attribue, et sans plus prendre garde, semble-t-il, à leur beauté (1). On

(1) « Tous ces produits d'un art inconnu aux ouvriers de l'époque, qu'ils fussent romains, byzantins ou musulmans, ... dérivaient, dans l'esprit de la multitude, d'une source unique... ; ils avaient appartenu au roi Salomon»... Pour les pierres gravées elles formaient une classe à part, et étaient appelées « pierres d'Israël » (Quicherat, *Mélanges*, II p.357). On trouve des pierres d'Israël dans les inventai-

portera comme bague un Hercule tueur du lion parce que cette figure passe pour un préservatif contre certaines maladies, ou bien parce qu'on croit qu'elle aide à bien combattre à pied ([1]). Un Mercure rend son possesseur agréable, et lui donne une bonne santé ([2]). Certains signes du Zodiaque préservent de la fièvre ([3]), la représentation d'une chasse guérit les démoniaques et les lunatiques ([4]).

Cette ignorance absolue du sens et de la réalité historique de l'Antique ne permettait pas à la France de tirer de son propre fond, comme elle l'avait fait au VIIIe, et surtout au XIe siècle les éléments d'une Renaissance nouvelle. Il faudra attendre qu'un pays étranger apprenne à nouveau aux Français la noblesse des lettres latines, et la beauté de l'art des anciens.

2. — On pouvait penser que *la prise de Constantinople* par les Croisés en 1204 allait, en révélant aux conquérants les derniers trésors de l'art grec, susciter un nouveau mouvement de Renaissance. Mais les chefs d'œuvres rassemblés par Constantin et ses successeurs ne furent pas respectés par les envahisseurs ([5]), Nicetas raconte le pillage de la ville et la

res à partir de 1300 (cf. Laborde, *Emaux du Louvre*, II, p. 443). Pour l'œuvre de Salomon, le terme nous semble employé seulement pour désigner — à partir du IXe siècle — les œuvres d'art arabe (?). Notons que le *Lapidaire* de Marbode et ses dérivés avaient bien attribué dès le XIe siècle une valeur magique aux pierres, mais qu'ils ne parlaient nullement des pierres gravées.

(1) Voir les lapidaires, et notamment le traité du XIIIe siècle publié dans *Archaeologia* (XXX,1844, p.449 ss.). Sur ces intailles devenues amulettes, voir P. Leyser, *Commentatio de contrasigillis medii aevi*. Helenstadt, 1726, et E. Babelon, *G.B.A.*,XXI, 1899, p.101-116. Les lapidaires recommandant les pierres pour leur vertu magique ne datent que du XIIIe siècle ; Pannier y voit l'œuvre de Juifs qui cherchaient à vendre des pierres que l'ignorance des hommes du XIIIe siècle leur faisait mépriser (*Les lapidaires français*, *B.E.H.É.*, LII, 1882, p. 13).

(2) Le Mercure est particulièrement fréquent au XIIIe siècle. Cf. Demay, *Des pierres gravées...*, n° 92 à 98.

(3) Voir les images du taureau dans Demay, *op. cit.*, nos 225-228.

(4) Demay, *op. cit.*, n° 195.

(5) Les destructions avaient commencé dès avant l'entrée des Croisés. Des ivrognes en effet avaient renversé sur le forum de Constantin une statue en bronze d'Athena, haute de 30 pieds « parce que cette ville populace s'imaginait que la statue regardait vers le cou-

destruction des œuvres d'art par les Latins. Préoccupés avant tout de recueillir le plus de butin possible, ceux-ci débitèrent les statues de marbre, et fondirent celles de bronze pour les convertir en pièces de monnaie. La statue de Junon, celles de Paris et Venus, l'Hercule de Lysippe, les statues qui se trouvaient dans l'Hippodrome, toutes disparurent ([1]).

Pourquoi d'ailleurs les Croisés les auraient-ils respectées ; ils n'en comprenaient ni le sens ni la beauté. Robert de Clari énumère froidement les « images jetées de cuivre », et ne s'intéresse qu'à celles qui portent des inscriptions curieuses, ou qui, lorsqu'ils les touchent, guérissent les malades de leurs maux ([2]).

Cette incompréhension, cette ignorance absolue de la signification profane des œuvres d'art antiques expliquent pourquoi furent défigurés, comme à plaisir, les objets précieux rapportés par les Croisés, que la richesse et la valeur commerciale de ces œuvres touchaient bien plus que leur beauté. Ainsi on enlèvera une partie de son intérêt au buste de Constantin en lui ajoutant deux mains et une croix, afin d'en faire le sommet du bâton cantoral de la Sainte-Chapelle ([3]). De même le grand camée de Germanicus, don de Baudouin II, empereur latin d'Orient au roi St Louis, deviendra le Triomphe de Joseph. De même, l'autre camée, celui de la Dispute l'Athena et de Poseidon, légèrement retouché, représentera le couple d'Adam et Éve ([4]).

chant, et appelait de la main les armées occidentales ». Cf. Salomon Reinach, *Une Athena archaïque* dans la *Revue des Études grecques*, 1907, p. 399-417.

(1) Nicetas, dans le *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* de Niebuhr, 1835, t. 14, p. 854 ss.

(2) Voici par exemple sa description d'un Mars et d'une Vénus pudique (?) : « Il y avait deux images de cuivre qui avaient bien vingt pieds de haut. L'une de ces images tendait sa main vers l'Occident, et il y avait lettres écrites sur elle qui disaient : Devers Occident viendront ceux qui conquerront Constantinople. Et l'autre image tendait la main vers un méchant lieu, et disait : Ici les boutera-t-on. » (*La Conquête de Constantinople*, éd. Lauer, 1924, p. 16).

(3) Ebersolt. *Orient et Occident*, II, p. 24.

(4) Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, 1897, p. 19. Montfaucon (*Antiquité expliquée*, suppl. III, 26, pl. VII, n° 2) raconte que les moines d'un monastère de province, donnèrent à baiser un camée représentant, disaient-ils, Joseph et Marie, jusqu'au jour où un curieux au XVIe siècle, li-

Loin de préparer une Renaissance, les épaves de la splendeur de Byzance n'ont donc servi qu'à enrichir le trésor de St Louis de nouvelles reliques. C'est qu'un mouvement littéraire n'a pas accompagné cette révélation artistique.

3. — *L'Italie et la France au début du XVe siècle.* A défaut de Byzance, l'Italie n'allait-elle pas susciter en France une nouvelle Renaissance?

Certes, du XIIIe au XIVe siècle les rapports de la France et de l'Italie ont été fréquents. Il faut rappeler, après M. Pératé (1), que Philippe le Bel envoya à Rome le peintre Étienne d'Auxerre en 1298, et que dix ans après, trois artistes italiens travaillaient au palais du Roi à Poitiers : Philippe Rusiti de Rome, son fils Jean, et Nicola de Marzi. M. Viard retrouve encore à Paris sous Charles IV les deux Rusuti, et un certain Nicola de Rome avec Jean son compagnon (2).

A la fin du XIVe siècle, les échanges deviennent encore plus fréquents. Citons M. le Comte Durrieu : « Des courtiers italiens étaient établis à Paris..., Giovanni Alcherio (3), qui s'occupait d'étudier la technique de la peinture, faisait la navette entre la France et l'Italie, ... transportant d'un côté à l'autre des Alpes des enseignements et des secrets de métier. Le commerce, les échanges de cadeaux, amenaient dans les collections françaises de nombreux objets d'art italiens » (4). Le mariage de Louis d'Orléans avec Valentine Visconti en 1398 attira en France, avec la jeune princesse, un nouveau

sant l'inscription grecque autour de la pierre, leur prouva que c'étaient Germanicus et Agrippine qui y étaient figurés. Sur un coffret profane rapporté en 1205 à Troyes par le chapelain de l'évêque Garnier de Traisnel, cf. Fichot, *Voyage archéologique dans le département de l'Aube*, 1837, p. 184-185.

(1) Dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, II, 1, p. 450.

(2) Viard (Jules). *Les Journaux du Trésor de Charles IV*. Paris, 1914, nos 332, 608, 1161, 4328.

(3) Cet Alcherio serait, selon M. Hautecœur (*Les Primitifs italiens*. Paris, 1931, p. 186) le français Jean Auchier qui a travaillé au dôme de Milan, et y a amené plusieurs de ses compatriotes, notamment Jean Mignot, parisien (1399). Selon M. Stein, cet Alcherio serait un marchand milanais installé à Paris, parent d'un Jacques et d'un Aubert Auchier (Alechier, Larchier), cf. *Bull. Société Histoire de Paris*, t. XLI, p. 69-75.

(4) Dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, III, 1, p. 142.



contingent d'artistes Milanais (1). Le duc de Bourgogne Philippe le Hardi avait envoyé en Lombardie son peintre, Philippe d'Arbois (2). D'autre part un Jean de Reims peignait dès 1375 avec Ugolin de Flandre des fresques au Mont-Cassin (3), tandis qu'un Michelin de Vesoul (Michelino da Besozzo) travaillait en 1398 au palais Borommée. Plusieurs artistes français, dont le rouennais Bertino di Pietro(Bertin Pierre), travaillaient à Sienne au XIVe siècle (4), et M. Péter a retrouvé récemment un dessin, exécuté par l'un d'eux, qui reproduit une fresque du Dôme (5).

L'Italie allait-elle provoquer une Renaissance en France dès la fin du XIVe siècle? Il aurait fallu pour cela qu'elle fût engagée sérieusement dans la voie de l'humanisme (6). Or en 1390 les peintres italiens, au lieu de s'attacher aux œuvres antiques, subissaient l'influence de l'art septentrional. Et, comme l'a fort bien montré M. Hautecœur (7), les échanges

(1) Citons notamment « Pietre André » (Pietro Andrea), peintre et huissier de salle de la duchesse en 1464 (Champollion-Figeac, *Louis et Charles ducs d'Orléans...*, Paris, 1844, III, 12). A retenir les étoffes « apportées de Lombardie » (I, 52, 113), les achats et les libéralités des Italiens (III, 33, 54, 36, 38).

(2) Il revient en 1373 ; cf. B. Prost, *Inventaires des ducs de Bourgogne...*, 1902, I, no 1793.

(3) Papiers de Müntz, B. N., mss. N. a. f. 21495.

(4) Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*. Sienne, 1854, I, p. 309. Cf. aussi dans le même ouvrage les ch. XI, LII, LIII des statuts de 1350 de la confrérie des peintres de la ville.

(5) Andrew Péter, *A drawing of the early French school...* dans *Old Masters Drawings*, III, 1929, p. 56-58.

(6) Cf. Lemonnier, *L'Art moderne*, p. 26. Elle en était assez loin : d'après une mention d'un *Ars Dictaminis* du XIIIe siècle, on voit que les Romains ne savaient plus lire les inscriptions de monuments antiques (de Rossi, *Le prime raccolte d'antiche inscrizioni...* Rome, 1852. In-8o, p. 4). C'est l'époque des chaufourniers et de leurs ravages (cf. Rodocanachi, *Monuments de Rome*, p. 29-38 et Ph. de l'Orme, *Architecture*, fol. 152vo), des Cosmati qui tirent des anciens monuments les éléments de leurs pavements multicolores (E. Bertaux, *Rome*, II, Laurens, 1905, p. 74-82). Rome devient la carrière où l'on vient s'approvisionner de matériaux de construction ; Müntz (*Journal des savants*, 1888, p. 46) a montré que les habitants d'Oviedo y envoient «magistri ad laborandum marmora». En 1473, un chroniqueur se plaint des chaufourniers (Burckardt, *La civilisation en Italie*, I, 1885, p.222).

(7) Hautecœur (Louis), *Les primitifs italiens*, p. 184 ss.

dont nous venons de parler ont eu surtout comme résultat de faire mieux connaître aux Italiens les productions françaises, et plus spécialement parisiennes. Car enfin Valentine Visconti elle-même n'avait-elle pas, à défaut de tentures italiennes,«une chambre... vermeille à la devise de Dieu d'Amours.. un grant tapiz ystorié de la destruction de Troye... deux tappiz de l'istoire Thezeus..., une chambre vert de haulte lisse à la fontaine de Jouvence », et autres productions des ateliers de Paris (1).

Si les peintres italiens se montraient ainsi séduits par le réalisme septentrional, les sculpteurs et les médailleurs de la fin du XIVe siècle s'enthousiasmaient, eux, pour les sculptures antiques. Est-il besoin de rappeler qu'en 1401 s'ouvrait le concours des portes du baptistère de Florence auquel prenaient part Jacopo della Quercia, Ghiberti et Brunelleschi, tous trois fervents admirateurs de l'antique (2). D'autre part. depuis qu'en 1354 Pétrarque avait fait présent à l'Empereur Charles IV, alors à Mantoue, de sa collection de monnaies romaines (3), les médailleurs italiens s'étaient mis à imiter les pièces à l'effigie des Césars. Leurs pièces de restitution étaient

(1) Roman, *Les Inventaires des comtes d'Orléans-Valois*, nos 690, 697, 698, 702. Notons cependant qu'elle avait parmi ses joyaux plusieurs camées, et notamment « un rude anel d'or ouquel a un camahieu d'un lion » (*ibid.*, no 540).

(2) Dans ses *Mémoires*, Ghiberti parle avec admiration de plusieurs statues antiques, un Hermaphrodite découvert à Rome, et qu'un sculpteur avait fait porter à Ste Cécile du Trastévère pour l'avoir sans cesse sous les yeux pendant son travail, et l'Aphrodite du type de la Vénus de Médicis, découverte à Sienne, « que tous les peintres et sculpteurs venaient voir », qui fut dessinée par Ambrogio Lorenzetti et décora un instant la fontaine de la ville (*Ghibertis Denkwürdigkeiten... herausg. von Julius v. Schlosser*, Berlin, Bard, 1912, in-4o, I, pp. 61 s. et II, 90).

(3) Cette collection se composait, dit-il, de « médailles d'or et d'argent de nos princes, gravées de caractères fort petits et antiques qui faisaient mes délices. On y distinguait, entre autres, le visage presque vivant de César Auguste ». « Voilà, ô César, dit le poète à l'Empereur en les lui remettant, ceux que tu dois t'appliquer à admirer et à imiter ». *Ep. famil.* XIX, 3, trad. Henry Cochin. Paris, 1927, p. 191 (texte cité en partie par Clarac, *Musée de Sculpture...*, III, 1853, p. CIV, et par Müntz, *Revue Archéologique*, XXXVII, 1879, p. 48).

recherchées par les princes italiens à défaut des antiques (1). Bientôt d'ailleurs les possesseurs d'une collection de ces monnaies eurent l'idée de faire frapper des deniers sur lesquels leur profil « à l'antique » se rapprochait de celui des empereurs romains.

Le duc de Berry, grand collectionneur, précurseur des mécènes du XVIe siècle, avait acheté à des marchands italiens à la fois des pièces antiques et de ces méda illes de restitution. Les inventairesde ses collections décrivent certain « grant denier d'or bien pesant ouquel est contrefait au vif le visaige de Julius César » (2), monnaie antique sertie dans une riche monture, et qui ornait un collier du duc. Ils mentionnent aussi des médailles italiennes modernes, celle de Tibère et Faustine, celle d'Auguste, celles de Constantin et d'Héraclius (3).

En plus de sa collection de monnaies, le duc de Berry possédait aussi une collection de ces pierres gravées antiques qui, selon son contemporain Ghiberti, « étaient regardées par les artistes comme des choses surprenantes » (4). Ses camées les plus précieux qui ont décoré la croix de la Sainte Chapelle sont conservés aujourd'hui au Louvre, on y reconnaît

(1) Cf. L. Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et XVIe siècles*, Paris, 1889.

(2) Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*. Paris, 1894, I, p. 70 (no 195 de l'inventaire A).

(3) *Ibid.*, p. 70, 71, 72 : « no 197. Item, un petit joyau d'or roont, où est d'un costé le visaige de Thibère de haulte taille, et y a escript : Thiberius Cesar Augustus imperii nostri anno XVIo ..., et de l'autre costé ... a un ymaige de femme de haulte taille, assise, où il a escript Phaustina...» (acheté à Paris en 1401 à Michel Paxi de Milan, marchand italien demeurant à Paris). « No 198. Item un autre joyau d'or roont où est d'un costé le visaige d'Octavian, de haulte taille, et a escript à l'environ : Octavianus Cesar Augustus imperii nostri anno XI ... ». Les nos 199 et 200 (Constantin et Héraclius) sont conservés au Cabinet des Médailles, ce ne sont plus des restitutions, mais bien des inventions d'un médailleur du Moyen âge. — Voir sur ces médailles du duc la remarquable étude d'Ernest Babelon dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, III, 2, p. 903 à 914), reprenant celle de J. Schlosser, *Die Entwicklung der Medaille*, 1894, réimpr. dans *Präludien*, Berlin, Bard, 1927, p. 44-66.

(4) Cf. A. Blanchet dans *Congrès Archéologique de France*, LXV, 1898, p. 236-246.

Cybèle, Sérapis, Minerve, Caligula et Drusille (1). L'intaille venant de lui qui a servi de sceau à la Sainte Chapelle de Bourges représente Victorin père (2). Certaines de ces pierres provenaient peut-être, d'ailleurs, de la collection du frère de Jean, le roi Charles V qui, parmi les « signets qu'il portait continuellement avec lui », avait plusieurs camées antiques, notamment « une corneline où dedens est taillé une teste d'omme qui a une corne sur l'oreille » (3) — c'est-à-dire un Pan. De même le duc d'Anjou, dont nous avons dit les rapports avec l'Italie, avait acquis également quelques pierres gravées antiques, notamment un « camahieu d'une teste de sarrazin d'un costé et de l'autre costé un camahieu garni de 10 perles et deux balays »(4). Bureau de la Rivière scellait ses lettres d'un cachet antique représentant un vieillard barbu (5).

Ces petites collections d'antiques sont intéressantes, surtout si on les rapproche des recherches des humanistes français de la fin du XIVe siècle, et si on se rappelle que le plus grand amateur d'antiques, le duc de Berry, connaissait les études de Gontier Col et de ses amis. Les conditions d'une Renaissance semblent alors réalisées, nous verrons qu'elle s'est pro-

(1) Dès le XIVe siècle, des italiens fixés en France avaient choisi pour sceau des pierres gravées antiques : André de Florence, trésorier de Reims en 1328, François de Montefiascone, écolâtre de Cambrai en 1337, Richard de Vérone, physicien de Jeanne de Bretagne, dame de Cassel, s'en servaient (Demay, *Les pierres...*, nº 201, 56, 151), mais leur exemple n'était pas suivi par les Français.

(2) Mort en 268. Cf. René Gandilhon, *Inventaire des Sceaux du Berry*. Bourges, 1933, in-4º, pl. IV.

(3) Cf. Labarte, *Inventaires du mobilier de Charles V*, nº 570. Voir aussi les nºs 573 et 684-726 (le nº 704 « un homme et une femme tous nuds », nº 701 « une femme séant et un homme nu tenant un flacon en sa main », nº 2968 « un homme nu, blanc, à ung petit chenet à ses pieds »).

(4) Champollion-Figeac, *Les ducs d'Orléans*, I, p. 247. Plusieurs collections de camées antiques existaient alors en Italie ; Müntz cite notamment (*Revue Archéol.*, XXXVII, 1879, p. 48) celle de Gonzague de Mantoue (fin XIVe s.).

(5) Demay, *Des pierres gravées...*, nº 203. En 1374, Pierre de Chevreuse, maître d'hôtel de Charles V, se servait d'une intaille figurant Othon (Demay, *op. cit.*, 276), autres exemples dans Demay (nº 123 et 267) : Jean de Chanteprime, doyen de Notre-Dame et l'official de Bayeux.

duite. Notons seulement ici qu'elle a été forcément très brève, car le duc Jean meurt en 1416, les humanistes peu après.

Le cénacle groupé autour du duc de Berry n'a pu du reste créer qu'un mouvement limité et localisé. Les français ne s'occupaient guère alors des souvenirs romains, il semble plutôt qu'ils se soient tournés vers l'art Oriental et l'art byzantin. Philippe le Bon avait rapporté d'Asie-Mineure où il était resté prisonnier pendant neuf mois après la défaite de Nicopoli des bassins de cuivre et des pots de terre « de l'ouvrage de Damas », ainsi que des tableaux de sainteté dorés avec des légendes en grec, et que leur titre « d'ouvrage de Grèce », « ouvrage de Venise » permet de reconnaître comme byzantins (1). Tout cela allait créer une mode nouvelle, et écarter les artistes de la recherche de l'archaïsme romain. D'ailleurs, les troubles, les guerres, l'occupation anglaise allaient arrêter pour près de quarante ans tout mouvement artistique.

Plus tard, vers 1450, avec la paix et la prospérité, les échanges entre la France et l'Italie reprenant, et la Renaissance Ita-

(1) Voir l'*Inventaire de Philippe le Bon en* 1420, publié par Moranvillé. Paris, 1935, p. IV, aussi nº 697 : « un tableau de bois à une demi-image de N.-Dame peinte au milieu de l'ouvrage de Grèce, bordé et couvert d'argent doré à images et autres ouvrages du dit pays de Grèce », nº 42 « un tableau de bois tout couvert d'argent par dedans et blanc par dehors ouvrant à deux feuillets ouquel a par dessus un gros ornement sur le rond dont la garnison d'iceluy est escripte en grec » (cf. aussi le nº 44) ; nº 43 : « un grand tableau carré de bois ouquel a au milieu une N.-Dame d'une manière de pierre...et plusieurs autres histoires... tout entour, garni environ d'une large bordure d'argent doré à rondeaux de l'ouvrage de Venise »... Charles V avait peut-être déjà un tableau de ce genre (cf. nº 2956 de l'inventaire de Labarthe « un tableau d'or d'étrange taille où est N.-Dame... »). Le duc de Guyenne avait aussi plusieurs tableaux de ce genre (*Revue Archéologique*, XXVII, 1874, p. 40 s.) notamment un « tableau d'or treilleisé, appourté comme on dit de Romme, et y a dedans un crucefix, N.-Dame et St Jehan, d'ancienne façon », « ung tabernacle d'or, ouquel est le jugement Nostre Seigneur », acheté à Forest Corbechi, marchand de Florence demeurant à Paris. Les Croisades avaient, enfin, fait entrer dans le trésor de St Trophime d'Arles « un tableau d'or d'un pied de longueur en forme de diptyque se pliant en forme d'une livre, composé de plusieurs figures en bas-reliefs... » On y voit J.-C. et sa mère « avec des mots et des saints grecs » (*Particularités du trésor*, ms. 145 Bibl. d'Arles, XVIIIe siècle, p. 74).

lienne étant en son plein, les artistes français allaient pouvoir en recevoir la leçon. Müntz, qui a étudié les collectioneurs du xve siècle (1). a montré que, dès avant les guerres d'Italie, la France avait accueilli avec intérêt l'art de la Renaissance italienne, et spécialement son côté antique (2). Ajoutons à ce qu'il a découvert et aux recherches de M. Paul Vitry l'action des ecclésiastiques érudits et voyageurs que nous avons vu lire les auteurs classiques, et qui ont souvent rapporté de leurs ambassades des œuvres d'art italiennes : Jean Balue n'avait-il pas des nielles d'Italie, portant ses armes, que Duplessis retrouva à Vienne (3) ; et Jean Jouffroy, l'amateur d'Homère, n'envoyait-il pas à Albi des reliques de Ste Cécile « avec certaines étoffes rares qu'il avait achetées à Naples » (4) ; pendant que le cardinal d'Estouteville faisait exécuter vers 1460 un tabernacle par Mino da Fiesole (5). On sait quel fut, sur ce terrain déjà bien préparé, l'action de la campagne de 1494 qui mena les Français jusqu'à Naples, qu'on pense à la visite du Capitole et du Colisée par Charles VIII, et aux quarante-trois tonnes d'œuvres d'art : peintures, marbres, tapisseries et manuscrits, qui arrivèrent à Amboise en 1495 (1). Mais il faut souligner, une fois de plus, la différence essentielle qui sépare la Renaissance du xvie siècle des Renaissances du Moyen Age : elle est née d'une influence extérieure, d'un engouement pour des modes étrangères, et non de l'étude attentive des monuments antiques qui s'élevaient sur le sol français et des sculptures conservées dans chacune de nos églises.

(1) Cf. *Les Arts à la Cour des Papes*. II ; *Bibl. École de Rome*, 1879, 8°, II, p. 163 ss. et *Revue Archéologique*, 1879, p. 47 ss. Aussi du même, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, 1885. — M. Paul Vitry (*Michel Colombe...*, Paris, 1901, p. 108 f.) nous invite cependant avec justesse à ne pas exagérer cette influence : « Il y a, écrit-il, une différence entre la réalité et l'efficacité de la pénétration italienne : réelle depuis la seconde moitié du xve siècle, nous ne la verrons agir de façon... décisive... qu'à partir de 1510-1515. »

(2) Commines, par exemple, possédait des médailles antiques données par Laurent le Magnifique († 1492), cf. Kervyn de Lettenhove, *Lettres... de Philippe de Comines*, II, 279 et Müntz, *ibid.*, p. 477.

(3) Dans la coll. Nathaniel de Rothschild, cf. *Gazette archéologique*, 1888, p. 295 et Henri Forgeot, *Jean Balue*, dans *Bibl. des Hautes Études*, 1895, t. 106, p. 176. Faut-il rappeler la fameuse lettre de 1486 dans laquelle Balue promet à Charles VIII de lui faire « paindre Rome... en manière que vous la puissez entendre comme si vous estiez sur le lieu » (*ibid.*, p. 238) ? Le roi Charles VII s'intéressait vivement à l'Italie ; L. Delisle a trouvé qu'en 1456 il recevait des livres de François Sforza (*Cabinet des Mss.*, III, 341), et de Rossi que Pietro Sabino lui présenta un recueil d'inscriptions (Delisle, ibid., III, p. 344.

(4) Ch. Fierville, *Le Cardinal Jean Jouffroy*, 1874, p. 40.

(5) P. Vitry, *op. cit.*, p. 110 ; voir aussi p. 116 ss. Ne peut-on pas penser que l'Isis qui servait de cachet en 1475 au vicaire-général de Rouen (Demay, *les Pierres....*, n° 10) lui a été rapportée de Rome par le cardinal légat ?

(1) En plus du butin qui avait été pillé en grande partie à Fornoue. Cf. *Arch. de l'Art Français*, II, p. 304, et Gir. d'Adda, *Indagine...*, II, p. 99-100. Sur ces œuvres d'art passées dans les collections royales, voir Leroux de Lincy, *Anne de Bretagne*, IV, p. 155 ss.

TROISIÈME PARTIE

LES SOURCES ET LES THÈMES DES INFLUENCES

CHAPITRE PREMIER

L'ÉPOQUE PRÉROMANE

LES TEMPS MÉROVINGIENS.

C'est par l'anecdote du vase de Soissons que s'ouvre l'histoire des survivances classiques au Moyen Age. Clovis préférant un vase en or à la vie d'un de ses soldats (1) est l'ancêtre des humanistes du XIe siècle qui estimaient supérieure à toute chose la jouissance que leur procurait la musique d'un vers d'Ovide, ou la beauté d'une sculpture antique.

Clovis n'était pas le seul d'ailleurs à admirer ces canthares et ces vases d'argent ou d'or ornés par les Alexandrins de scènes profanes ou païennes, il faut se souvenir en effet que le magnifique trésor d'argenterie d'Hildesheim a appartenu à un chef de bandes germaniques du Ve siècle (2), et que Thorismond, roi des Wisigoths, conservait précieusement un superbe missorium d'or, présent d'Aetius (3).

Après Clovis le goût pour ces pièces d'argenterie ne fit que s'accroître. Agnerius, gouverneur de la province de Vienne, avait le grand missorium d'argent du Cabinet des Médailles dit « le Bouclier d'Annibal » (4) ; St Exupère, évêque de Bayeux et évangélisateur du Vexin, en possédait un autre, au moins aussi grand, représentant des scènes pastorales (5) ; on voit des évêques de ce temps : St Remi, Sonnace de Reims, ainsi que des princes comme Éthelbert (6), et la reine

---

(1) Greg. Tours, *Hist. franc*, IV, 27, et M.M. Gorce, *Clovis*, 1935, p. 73-88.

(2) Lenormant, *Le Trésor d'Hildesheim*, *G.B.A.*, 1869, II, p. 408 ss.

(3) Frédegaire, *Chronicon*, cap. LXXIII, dans Bouquet, *Recueil des Historiens...* II, p.441. Ce missorium (surtout) pesait cinq cents livres ; le plus lourd conservé, celui d'Hildesheim, n'en pèse que quarante quatre.

(4) Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, IV, 1, col.1185 et 1186, d'après Longpérier dans la *Gazette Archéologique*, V, 1879, p. 54-56 (pl.).

(5) Cf. surtout G. Morin, *Le Missorium de St Exupère*, dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, t. XVIII, 1898, p. 363-379 (pl.).

(6) Voir le testament de St Remi dans *P.L.*, t. LXV, col. 971, et celui d'Ethelbert dans Cabrol, *Dictionnaire*, IV, 1, col. 1175.

Brunehaut (1), léguer aux églises des pièces d'argenterie antique, des plats, des salières, des cuillers. Parmi eux, le plus grand collectionneur du VIIe siècle est sans contredit Didier, évêque d'Auxerre, qui possédait deux services de table romains (2) datant du premier siècle de notre ère, et retrouvés sans doute dans les ruines d'un palais dévasté. Les grandes pièces de ces services d'apparat, les surtouts, les coupes, les plateaux et les vases, étaient décorés de scènes mythologiques : on y voyait la lutte d'Apollon contre le serpent Python, le sacrifice du taureau, un centaure accompagnant les Divinités de la Mer, Mercure au pied d'un arbre et son chevreau, des enfants jouant avec des poissons ou des fauves, des combats de bêtes : ours et cheval, lion et taureau, léopard et chèvre.

Tous ces objets légués, on vient de le voir, par leurs possesseurs, entraient donc dans le trésor des cathédrales ou des abbayes : devenus des calices ou des patènes, ils servaient de pièces liturgiques pour la célébration des saints offices. Et, aux protestations de quelques rigoristes, choqués de reconnaître des images mythologiques sur les vases sacrés, on opposait la formule de bénédiction des *Rituels*, qui priait le Seigneur de chasser de toute impureté de ces œuvres « fabriquées par l'art des païens », afin que ses serviteurs puissent les utiliser en paix (3).

(1) Dons d'Angilbert à l'Abbaye de St Riquier (cf. L. d'Achery, *Spicilège*, II, 1723, 307), dons de Riculf (*testamentum Riculfi*, *P.L.*, CXXXII, col. 468). Brunehaut avait fait des dons considérables aux églises d'Auxerre, des plats, des bassins de toute espèce, certains portant des inscriptions grecques (cf. notre article sur S. Didier cité dans la note suivante).

(2) Sur les collections de St Didier décrites dans les *Gesta Pontificium Autissiodorensium*, cf. Jean Adhémar, *Le Trésor d'argenterie donné par St Didier aux églises d'Auxerre*, dans *Revue Archéologique*, juillet-septembre 1934, p. 44-54.

(3) *Benedictio super vasa antiqua*, d'après le *Rituel de Jumièges* : « Omnipotens sempiterne Deus, insere te officiis nostris et haec vascula, arte fabricata gentilium, sublimitatis tuae potentia ita emendare digneris, ut, omni immunditia depulsa, sint fidelibus tuis tempore pacis atque tranquillitatis utenda ». Citée par Auguste Le Prévost dans *Mémoire sur une coll. de vases antiques trouvée...à Berthouville*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. VI, 1832, p. 2-3.

Les églises qui recueillaient ainsi des œuvres d'orfèvrerie antique s'ornaient en même temps de sculptures gallo-romaines ; en effet, les évêques et les saints personnages étaient souvent enterrés dans des sarcophages anciens, dont on admirait moins, peut-être, les reliefs que la matière. C'est, en effet, presqu'uniquement de celle-ci que nous parle Grégoire de Tours ; s'il nous dit une fois qu'un sarcophage était « merveilleusement sculpté », il ne remarque en général que la beauté et la couleur du marbre, qui, à l'entendre, est tantôt de Paros, tantôt d'Héraclée, c'est-à-dire — note justement Mgr Chevalier (1) — tantôt blanc, et tantôt gris. Quoi qu'il en soit, de nombreux sarcophages sont placés dans les églises à cette époque, et c'est là le fait important. St Hilaire († en 449) est enterré à Arles dans un sarcophage représentant l'Assemblée des Dieux (2), St Ludre à Déols dans un autre portant une scène de chasse (3), St Just évêque de Clermont dans une tombe des premiers temps chrétiens, sculptée à Arles, et figurant l'histoire de Jonas (4). A Autun, à Marseille, à Vienne et dans bien d'autres lieux, les textes mentionnent encore des tombeaux de marbre sculpté ; à Dijon, le sénateur Hilarius fut déposé, selon Grégoire de Tours, dans un sépulcre « de marbre de Paros sculpté » (5) d'assez grande taille pour recevoir plus tard le corps de sa femme ; St Félix, évêque de Bourges, est enseveli dans un sarcophage de marbre de Paros qui, après les guérisons miraculeuses opérées par le saint, fut décoré d'un couvercle en marbre d'Héraclée (6).

(1) Mgr C. Chevalier, *Les fouilles de St-Martin de Tours*. Tours, 1888, p.50 s. Sur les marbres à l'époque gallo-romaine, voir Grenier, *Manuel d'Archéologie*, II, p. 934 ss. ; le marbre blanc de St Béat, « proche de Paros » est le plus fréquent.

(2) Bibliothèque d'Arles, *Recueil d'Antiquités* formé par M. Laurent Bonnemant, ms. 242, fol. 28.

(3) C'est de ce tombeau que Grégoire de Tours admire les sculptures : « ex marmore Phario mirabiliter exculptum. » *In gloria confessorum*, 90. *M.G.H.*, *SS. Rer. merov.*, I, p. 805.

(4) Le dessin a été conservé par Chaduc, cf. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, III, 2, col. 1935.

(5) *In gloria confessorum*, 41. *M.G.H.*, *SS. Rer. merov.*, I, p. 774.

(6) Id., 100, *ibid.*, p. 812.

A défaut de sarcophages, d'autres pierres antiques en tenaient lieu : rappelons le linteau romain, décoré de feuillages qui fut le tombeau de St Andéol (1), l'auge de marbre rouge qui reçut le corps de St Romain, évêque de Rouen († 639) (2), le fût de colonne cannelée en marbre blanc qui reçut celui de St Quentin (3), et le milliaire du Musée Carnavalet qui servit de tombeau à un parisien du VIIe siècle (4).

Au VIIe siècle également on voit se former des trésors monétaires, et des collections de pierres gravées. Les rois mérovingiens reçoivent des empereurs de Constantinople de nombreuses pièces d'or et d'argent. Tibère II envoie à Chilpéric, que nous avons vu occupé à faire recopier les manuscrits antiques, un certain nombre de médailles d'or où Grégoire de Tours reconnaît d'un côté l'effigie impériale, et de l'autre le basileus sur son quadrige (5) ; de même Childebert avait reçu quantité de sous d'or de l'empereur Maurice. A ces dons de la munificence des souverains byzantins s'ajoutaient les trouvailles effectuées sur notre sol, comme ce trésor de plus de trente talents d'or découvert par Mummolus (6). A coté des monnaies, on conserve encore avec soin les camées antiques qui, légués aux églises, servent à orner les reliquaires et les châsses.

Les clercs mérovingiens ne se sont pas contentés de remployer des sculptures et des vases, ils ont aussi installé l'autel de leur Dieu dans des temples ou des édifices païens. C'était, nous l'avons dit, sur les conseils des papes (7), afin d'amener par un glissement insensible les populations des

(1) M. Chaillan, *Un monument romain christianisé*, dans le *Bulletin Archéologique du Comité*, 1928-1929, p. 529-534 (découvert à Trets-Pourrières).

(2) Cochet, *La Seine Inférieure*, p. 497.

(3) *Moniteur de l'Archéologue*, 2e série, III, 1867, p. 261 et *Revue Archéologique*, 1889, p. 268-275.

(4) Voir notre p. 68.

(5) Grégoire de Tours, *Historia francorum*, VI, 2.*M.G.H.*, *SS. Rer. Merov.*, I, p. 245 f. Voir Ebersolt, *Orient et Occident*, I, p. 24.

(6) *Historia francorum*, VII, 40, *loc. cit.*, p. 320.

(7) Instructions de St Grégoire le Grand ; *P.L.*, t. LXXVII, col. 1215.

champs à venir prier le Seigneur dans le lieu où ils avaient l'habitude d'honorer les idoles. Quelques-uns des temples ainsi adaptés au culte nouveau nous sont connus, c'est par exemple le temple de Diane à Nîmes, au bas des jardins de la Fontaine dans lequel s'était installé un couvent de religieuses bénédictines (1), c'est surtout le « temple » de Langon. Ce curieux édifice (2), sorte de salle terminée par une abside semi-circulaire, semble avoir servi de salle de bains à l'époque gallo-romaine, surtout si on en juge par la fresque de son abside qui représente, selon M. Blanchet, au milieu de poissons bleus et rouges et à côté d'un petit Éros qui chevauche un dauphin, une grande déesse nue à demi couchée portant la main à ses cheveux, c'est-à-dire une Venus Anadyomène. Ce « temple » fut transformé en chapelle vers le VIIe siècle, sous le vocable de St Venier, transposition du nom antique de Vénus (3) ; en 838 il est mentionné comme « ecclesia Sti Veneris ». La fresque antique fut au Xe ou XIe siècle cachée par un enduit sur lequel furent semées des fleurettes rouges et jaunes, mais jusqu'à cette époque elle était sans doute restée visible, et la grâce comme la nudité

(1) M. A. Blanchet dans son travail sur les *Enceintes romaines* cite au Mans avant 623 une église St Michel installée dans une des tours antiques de la ville (p. 46).

(2) Ramé, *Note sur le monument... de Langon*, dans *Revue Archéologique*, 1866, p. 250-259. L. Maître et J. Douillard, *Langon et son temple de Vénus*, *B.M.*, 1920, p. 5-26 et Adrien Blanchet, *L'édifice antique de Langon*, *B. M.*, 1921, p. 152-153.

(3) Ailleurs Phallus donne St Phallier (Graf, *Roma nella memoria...* III, p.376), et à Pourrières près d'Aix un temple élevé à la Victoire par Marius devient l'église Ste Victoire (Allard, *L'Art païen...*, 1879, p. 264).

Au sujet des églises installées dans d'anciens sanctuaires païens ou sur leur emplacement, c'est-à-dire au milieu de leurs vestiges, voir une abondante littérature, notamment : R. P. de la Croix, *Notes sur Nouaillé* dans *Le Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1910-1912, p. 19 (temple de Montvinard) ; les *Annales Encyclopédiques* de Millin, 1817, t. IV, p. 98 (Naix dans la Meuse) ; Louis de Nussac, *Les fontaines en Limousin* dans le *Bulletin archéologique du Comité*, 1897, p. 150-177 (fontaines christianisées) ; Brulliot, *Le culte des eaux sur les plateaux éduens*, dans les *Mémoires lus à la Sorbonne en* 1867 (archéol.), p. 11-36 ; R. Grand dans le *Congrès Archéologique, Brest-Vannes*, 1914, p. 500 (Bretagne) et nos pp. 62 à 64.

de la déesse n'étonnait, ni ne choquait les fidèles et les clercs de l'endroit.

Tous ces faits semblent témoigner d'une curiosité assez vive pour l'art antique dont on reconnaît la valeur, sinon la beauté ; au fond Grégoire de Tours en face des sculptures antiques est un peu comme Fortunat devant les auteurs classiques : tous deux entrevoient confusément l'intérêt de l'Antique, mais sans pouvoir exprimer ce qu'ils ressentent. Et c'est peut-être à cette maladresse d'expression, générale chez les artistes comme chez les lettrés, qu'on doit attribuer la rareté extrême de l'influence antique au VIIe siècle (1). A cette inhabileté s'ajoutent de plus des scrupules religieux : pouvait-on, en effet, copier ces sculptures païennes devant lesquelles venaient encore se prosterner des idolâtres, et que les évangélisateurs de la Gaule conseillaient de faire disparaître? Malgré tout, les quelques traces d'intérêt qu'on peut rassembler méritent d'être attentivement recueillies ; car elles expliquent et rendent possible, en le préparant dans une certaine mesure par ces collections ainsi réunies, l'essor de l'art carolingien.

(1) Nulle dans la peinture, quasi-nulle dans la sculpture (en dehors du sarcophage de Charonton-sur-Cher), cette influence ne semble s'être affirmée que dans l'architecture. L'église de Cahors par exemple est bâtie « non pas à notre mode gauloise, mais comme la partie inférieure de l'enceinte antique, avec de grandes pierres de taille polies » (*P.L.*, t. LXXXVII, p. 235, cf. Marignan, *Études sur la Civilisation franç.*, II, p. 155). De ce texte on peut déduire que les constructions faites en grand appareil, l'église de St Maixent (rebâtie au VIIe s. ; Enlart, *Manuel*, I, p. 126), St Ouen de Rouen (Masson, *St Ouen de Rouen*, Paris, Laurens, 1927, p. 7) l'ont été à l'imitation des murs du IVe siècle. D'autre part certains textes prouvent que ces constructions ont été assez renommées puisqu'on voit en 675 (Lasteyrie, *L'Archit. religieuse en France à l'époque romane*, p. 38) un abbé de Wearmouth partir chercher en Gaule des architectes « cementarii qui lapideam ecclesiam, juxta ritum Romanorum, facerent », et en 710 Naitanus, roi des Pictes, demander des architectes gaulois pour élever aussi une église «de lapide ingenti juxta morem Romanorum» (Brutails, *L'Archéologie du Moyen Age*, 1900, p. 118).

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE CAROLINGIENNE.

Charlemagne ayant imposé à son entourage une certaine conception du monde, de la littérature, et de la beauté plastique, son action entraîna forcément un renouveau classique(1). Comment, en effet, les artistes n'auraient-ils pas essayé de s'inspirer des monuments que les hommes instruits considéraient comme des œuvres parfaites. Ce renouveau doit être ici examiné dans son ensemble.

Nous avons annoncé que notre étude serait consacrée surtout aux influences antiques dans la sculpture du Moyen-Age, aussi s'étonnera-t-on peut-être de nous voir étudier la décoration architecturale et les manuscrits de l'époque carolingienne en même temps que les ivoires qui datent de ce temps. Mais c'est parce que le décor peint a existé réellement, sculpté dans le stuc, sinon dans la pierre ; M. Deschamps lui-même le proclame : « ces bases ornées d'animaux accroupis, ces chapiteaux de feuillages ou ornées de cariatides, ces colonnes et ces arcs décorés de rinceaux, ne sont pas des œuvres entièrement imaginées par les enlumineurs. Ceux-ci n'ont fait que copier ce qu'ils avaient sous les yeux » (2). Une seconde raison plus forte encore, nous engageait à étudier la miniature du VIIIe siècle, c'est que l'art roman doit beau-

(1) La Renaissance classique n'a pas cependant, heureusement peut-être, tout submergé comme au XVIe siècle. A côté de l'attrait que continue à exercer l'art syrien, il faudrait noter l'attachement persistant des barbares pour leur art national ancien, cet art du bois auquel on trouve une allusion même dans ce manifeste officiel que sont les *Libri Carolini* : « Si quis ligneam domum edificans, si parietes cupit marmoreis exornare tabulis, aut variare multicoloribus vitri frustulis, dum cernit ligno eadem metalla per naturam minime posse cohaerere, spretis his metallis... ligneis denuo conatur perficere. » *Libri Carolini*, III, c. 30, *P.L.*, t. XCVIII, col. 1179.

(2) Paul Deschamps, *La sculpture française à l'époque romane*, 1930, p. 9.

coup à l'art qui l'a précédé, et qu'on ne peut comprendre sa naissance, son évolution, le choix même de certaines formes par lui adoptées, si on n'a pas présentes à l'esprit les créations des décorateurs et des peintres carolingiens.

I. Les Élements de l'Architecture.

C'est dans le décor bien plus que dans la conception architecturale que s'est manifestée l'influence antique, car ni la chapelle palatine d'Aix, ni l'église de Germigny, bien qu'élevées par des humanistes, n'ont rien dans leur plan comme dans leur élévation qui relève de la Rome des Césars. Mais l'appareil des murs, la forme des colonnes et des chapiteaux, tout cela trahit des souvenirs antiques très précis.

Les murs des églises sont construits soit en grand appareil, soit en petit appareil à chaînages de briques ou à incrustations décoratives. Le grand appareil semble assez fréquent : on l'appelle « structura quadrata » à Nevers (1) « quadrato saxo » à Worms (2) « quadris lapidibus » à Canterbury (3) ; pour avoir une idée de ces constructions on doit étudier les cryptes de St Médard de Soissons (4) et de Lodève (5). Le petit appareil coupé de chaînages de briques paraît plus courant, c'est celui des murs romains à l'abri desquels s'élèvent les églises qui s'en inspirent tout naturellement : on le trouve à la Basse-Oeuvre de Beauvais (6), à St Philibert de Grand-

(1) *Congrès Archéologique, Moulins-Nevers*, 1913, p. 301.

(2) J. F. Schannat, *Historia episcopatus Wormatiensis*. Francfort, 1734, I, p. 333.

(3) Mortet, *Recueil de textes*, I, p. 212. Au XIIe siècle encore, alors que ce système est abandonné en France, l'abbé Burchard construit à Erfurt « templum quadratae formae lapidibus » (Gudeni, *Historia Erfurtensis*, 1730, II, p. 145).

(4) *Congrès Archéologique, Reims*, 1911, t. I, p. 338.

(5) E. Bonnet, *Antiquités et monuments du département de l'Hérault*, Montpellier, 1895, In-8°, p. 331.

(6) V. Leblond, *La cathédrale de Beauvais*. Paris, Laurens, 1926. In-16, p. 8. C'est le même appareil que celui du mur romain comme on peut s'en assurer grâce à une planche du *B. M.*, 1859, p. 17.

lieu, à St-Martin (1) et à la cathédrale d'Angers (2) ; Enlart note la persistance de cet appareil dans le Sud-Ouest jusqu'à l'époque romane (3). L'appareil en épi, ou en arêtes de poisson se rencontre au IXe siècle en Touraine à St Paul de Cormery (4) et à Château-Landon (5), comme à Tournus et dans quelques églises de Saône-et-Loire, citées par Mme Dickson (6) ; l'appareil réticulé, de même, se maintient dans certains cas jusqu'au XIIe siècle (7),

Comme sur la décoration des murs, l'influence antique s'exerce sur les colonnes et les chapiteaux. Souvent ces éléments sont pris tout taillés dans les ruines antiques : le chroniqueur Folquin raconte que l'architecte de l'église de Lobbes avait fait chercher partout des colonnes avec leurs bases et leurs chapiteaux pour embellir le monument qu'il élevait (8). De même les moines de Moissac puisèrent largement « des colonnes et des marbres » dans les ruines de Nîmes, pour l'église de Maguelone (9). Quelques remplois de

(1) Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, 1929 p. 148 et *Congrès Archéologique, Angers*, 1911, I, p. 195.

(2) *Congrès Archéologique, Angers*, 1911, I, p. 163. Trois lits de briques y séparent plusieurs lits de pierres. Godard-Faultier signale que près d'Angers, l'église d'Andard, à proximité, dit-il, de ruines romaines, a cet appareil autour d'une de ses fenêtres.

(3) Enlart, *Manuel*, I, p. 159 et 179. Lasteyrie, *op. cit.*, p. 39. Caumont, *B. M.* 1860, p. 25 et *Annuaire Normand*, Caen, 1863, extr., p. 27 (Ouilly-le-Vicomte).

(4) J. J. Bourrassé et Chevalier, *Recherches sur les Églises Romanes en Touraine*, Tours, 1869, p. 86.

(5) *Congrès archéologique, Orléans*, 1931, p. 248. M. R. Crozet en signale plusieurs exemples (*L'Art roman en Berry*, 1932, p. 75) à Faverolles (Indre), Léré (Cher), etc.

(6) Christ. Malo, dans *B. M.*, 1931, p. 378. Sur les survivances de cet appareil en Normandie et dans le Sud-Ouest, voir M. de Caumont, *Promenades archéologiques dans les communes du littoral de l'arrondissement de Caen*, 1846, p. 20, 22 et Dangibeaud dans *Bulletin archéologique du Comité*, 1910, p. 26.

(7) Bourgueil (Bourassé, *Recherches*, p. 89 et 92), St Oustrille de Graçay (*Congrès de Bourges*, 1932, p. 358), le Ronceray d'Angers (*Congrès d'Angers*, 1911, II, p. 139), etc. (Enlart, *Manuel*, I, p. 214).

(8) *De Gestis abbatum Lobbensium* dans D'Achery, *Spicilegium*..., Paris, 1723, II, p. 736.

(9) « Cum columnas et marmora habere non posset, Nemauso civitate cum magna diligentia adduci praecepit », *Chron. Moissiacense*, année 812 dans Bouquet, *Hist. de France*, III, 130. Cité par Schlosser,

ce genre sont encore visibles à Aix-la-Chapelle, ou à Saint-Germain-des-Prés (1).

Ces colonnes qu'on allait chercher à grands frais étaient regardées avec un vif intérêt par les sculpteurs du VIIIe siècle, « pour eux, dit Viollet-le-Duc, les colonnes antiques, souvent taillées dans des matières précieuses, furent un objet de luxe, une sorte de dépouille dont ils cherchaient à parer leurs grossiers édifices » (2). La vénération dont étaient entourées ces reliques de l'art ancien est attestée par maint témoignage curieux, notamment par l'histoire de certains maçons qui avaient brisé une colonne de marbre ; ils se désolent, et refusent toute consolation, mais, grâce à leurs prières, un miracle recolle les morceaux de la colonne pendant la nuit, et le lendemain il ne reste plus trace de leur maladresse (3).

L'admiration encourage les artistes à l'imitation, et on voit reparaître au IXe siècle les colonnes galbées (4), cannelées, torses (5), décorées de pampres (6) et de rinceaux qu'avait

---

Schriftquellen..., p. 229, et F. Mazauric, *Histoire du château des arènes de Nîmes*, Nimes, 1934, p. 5.

(1) M. Aubert, dans *Congrès archéologique, Rhénanie*, 1922, p. 528. Galerie du triforium de St-Germain-des-Prés dans *Congrès Archéologique, Paris*, 1920, p. 340 et fig. Dans la crypte de St Bénigne de Dijon une colonne porte selon Caumont un trou de louve (*B.M.* 1860, p. 70). Cf. autres exemples dans l'atrium de St Victor de Marseille (*Congrès Archéologique, Aix*, 1933, p. 180), à St André-le-Bas de Vienne (Chorier, *Antiquités de Vienne*, 2e éd., 1828, p. 70), à Tournus (*Bull. archéol. du Comité*, 1924, G. Jeanton, *Les Antiquités... du canton de Tournus*, p. 41).

(2) *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, III, 492.

(3) Folquin, *de gestis abbatum Lobbensium*, dans d'Achery, *Spicilegium*, II, p. 736. Autre histoire du même genre dans les *Gesta Episc. Autissiodor.*, c. VI, cf. Schlosser, *op. cit.*, no 604. Dans la Vie de St Bon, on cite avec admiration des « columnae priscorum sculptae » (*M. G. H. SS. Rer. Merov.*, VI, 128). Cf. aussi sur leur emploi, A. Marignan, II, 159.

(4) Outre celles des manuscrits on notera des colonnettes galbées à St Pierre de Jumièges vers 934 (L.M. Michon et R. Martin du Gand, *L'Abbaye de Jumièges*, Paris, 1927, p. 72) et dans la crypte de Vilhosc, fin xe s. (*B.M.*, 1931, p. 440). Ces colonnes peuvent avoir été inspirées par les études vitruviennes et par des dessins comme ceux du Vitruve de Sélestat (Cf. Mortet, *La mesure et les proportions des colonnes... B.E.C.*, 1898, p. 56-72).

(5) Victor Chapot, *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique.* Paris, 1907, p. 159.

(6) M. A. Deschamps cite (*B.M.*, 1925, p. 35) un texte où on voit

prodigué l'art romain dans son âge baroque. Devant certaines colonnes des canons d'évangéliaires du IXe siècle aux enroulements arbitraires et à la stabilité précaire, on songe même aux railleries de Vitruve contre ces architectures irréelles peintes sur les murs des villas de son temps... « choses qui ne peuvent être et n'ont jamais été.... Quelle apparence en effet que des roseaux soutiennent un toit puissant, et que des tiges flexibles et si faibles portent des figures (1) ». Ces colonnes fantaisistes des évangéliaires carolingiens sont à retenir, car elles ont transmis à l'art roman le goût de certaines formes baroques : c'est grâce à leur intermédiaire qu'on trouve encore, en plein XIIe siècle, des colonnettes à imbrications (2) ou à pampres (3), d'autres même gardant un souvenir du galbe romain (4).

Les chapiteaux carolingiens, eux aussi, se ressentent de ce goût général. L'ordre ionique lui-même, qui avait été assez rare dans l'art romain, fait sa réapparition avec des chapiteaux comme ceux de Fulda, d'Essen (5), et de Lorsch (6),

---

une colonne en bois d'yeuse décorée, d'un enroulement de feuilles de vignes et bien proche de celles des évangéliaires comme de celles de la Daurade (Dom J. Martin, *La religion des Gaulois*, 1727, I, p. 150) ou de celles retrouvées dans les fondations de la cathédrale de Tours (Mgr C. Chevalier, *Les fouilles de Saint Martin de Tours*, Tours, 1888, p. 51).

(1) Vitruve, *De architectura*, V, 4. Cf. *Dictionnaire des Antiquités* I, 2, p. 1350.

(2) St-André-le-Bas à Vienne ; Elne (fig. dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire... de l'architecture*, III, 1859, 497) ; Rouen, Néris, Boulogne (Enlart, *Manuel...* I, *Architecture religieuse*, 1902, p. 391), Chezal-Benoît (*Congrès Archéol. France*, 1931, p. 502, fig.). Faut-il les rapprocher des colonnes à imbrications en écorce de palmier dites « de la maison de Pilate » du cloître du Latran (Ph. Lauer, *Latran*, p. 337, fig. 139).

(3) Nous en avons retrouvé encore à Sta. Chiara de Naples (tombeau du XIIIe siècle).

(4) Rappelons d'après Enlart les colonnes galbées d'Allemagne et de la vallée du Rhône. Ajoutons-y celles de Bourgogne, à Châtel-Censoir par exemple. Cf. enfin le vieil article de Mortet, *Observations sur la forme des colonnes à l'époque romane...*, *B.E.C.*, 1898, t. LIX, p. 578-588.

(5) Voir R. Dohme, *Geschichte der deutschen Baukunst*, Bonn, 1887, in-8o, p. 16 et 22 (pl.).

(6) Fr. Behn, *Die karolingische Klosterkirche von Lorsch... (Text u. Tafeln)*, Berlin et Leipzig, 1934, fig. 29, p. 78.. L'auteur rapproche

ainsi que ceux de l'évangéliaire d'Amiens (1), et de la crypte de St Germain d'Auxerre. Pour ce dernier, la filiation antique est particulièrement claire, puisqu'il a dû être sculpté après les voyages que les moines de cette abbaye avaient faits en Provence, à la recherche de sculptures romaines (voir p. 102) ; pour les autres, on peut penser que, en supposant qu'ils ne dérivent pas de modèles sculptés, ils ont pu être inspirés par les dessins des manuscrits antiques, vitruviens ou non (2).

L'ordre corinthien est plus fréquent ; il est représenté par deux types distincts dont le prototype se retrouve dans l'art antique : le premier, le plus courant, comprend deux ou trois rangées superposées de feuilles d'acanthe, on le rencontre dans l'*Évangéliaire d'Ada*, celui du British Museum, celui de Charles le Chauve ; celui du British a même entre les feuilles du rang supérieur un ornement en forme de camée qui l'apparente de façon précise, autant qu'on puisse juger, avec un chapiteau des Thermes d'Agrippa à Rome. Le second type est assez particulier, le « chapiteau est étranglé au-dessus du collier d'acanthes comme si on avait voulu créer l'apparence de deux bouquets, le supérieur émergeant de l'inférieur » ; cette description de l'ordre de l'Arc romain d'Auguste à Aoste par M. Benoît s'applique aussi à plusieurs chapiteaux du IXe siècle, notamment à un de l'*Évangéliaire* de Londres. Une autre forme dérivée de modèles classiques eut, à l'époque carolingienne, une vogue au moins égale à celle des types précédents : elle consiste à plaquer sur le cube du chapiteau deux larges feuilles qui, en épousant les contours, s'écartent au centre où est tracée une rosette :

le chapiteau ionique qui date de 774 de celui qui surmonte un pilastre sur un sarcophage romain conservé dans l'église.

(1) Début IXe s., que nous signale M. Jean Hubert, cf. repr. dans *B.E.C.*, 1904, p. 358.

(2) Le manuscrit vitruvien reproduit par Mortet représente un chapiteau et une base de cet ordre ; de même un Prudence du Xe siècle en montre les deux faces (R.Stettiner, *Die ill. Prudentius-Handschriften*, Berlin, 1905, pl. 17). Voir aussi, sur cette question de l'ionique, Bouet dans *B.M.*, 1874, p. 680 s. On notera que cet ordre après une nouvelle éclipse ne reparaîtra en Italie, à Florence, qu'à l'époque de Masolino et de Brunelleschi (Cf. E. Müntz, *Les Précurseurs*, p. 99).

les livres liturgiques de l'école de Reims, dérivées de l'*Évangéliaire* d'Ébon, l'*Évangéliaire* de Blois par exemple, en montrent des exemples caractéristiques.

On remarquera que, dans ces chapiteaux carolingiens, rien ou presque rien n'annonce le chapiteau roman, avec son souci des accents aux angles et au centre, et aussi sa façon si particulière de remplacer les volutes par des personnages. Pour ce dernier point, on peut cependant rappeler le célèbre chapiteau de l'évangéliaire de St Médard de Soissons avec ses deux atlantes aux angles, mais ce curieux exemple reste un fait exceptionnel.

II. La Sculpture : statues, ivoires, intailles.

Dans la sculpture en ronde-bosse les influences classiques n'ont pas manqué de s'exercer ; l'Antiquité n'était-elle pas seule à fournir des modèles dans cette technique ? On se souvient que Charlemagne avait ramené d'Italie, outre les colonnes et les marbres dont nous avons parlé, un certain nombre de statues, des bronzes, notamment l'ourse d'Aix, la « pigna » (1), et surtout un grand Théodoric à cheval, venu de Ravenne, décrit complaisamment par Agnellus : « le roi portait un bouclier à l'épaule gauche, et tenait une lance dans la main droite levée... Ceux qui ne veulent me croire n'ont qu'à faire le voyage de France, et ils le verront » (2).

On comprend donc comment un fondeur du IXe siècle a pu exécuter la petite statue équestre de « Charlemagne » du Louvre, où l'empereur, le diadème en tête, tient comme un César romain l'épée et le globe du monde. Précisons que le dernier historien de l'art carolingien, M. Roger Hinks, a prouvé (3) que cette statuette est bien carolingienne, et qu'elle doit représenter Charlemagne. Un texte cité par cet

(1) P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, 1916, p. 702.

(2) Il ajoute ce détail pittoresque : « Ex naribus vero equi patulis et ore volucres exhibant, in alvoque ejus nidos aedificabant ». Agnellus, *Liber Pontificatis Ecclesiae Ravennatis*, p. 123, cité par Schlosser, *Schriftquellen*, no 1139.

(3) *Carolingian Art*. Londres, 1935, p. 125-127.

auteur d'après Schramm prouve qu'elle n'est pas unique au IXe siècle : Bruno, archevêque de Cologne, évoque en effet dans son testament un « equitem argenteum » qu'il avait reçu quelque temps avant de l'archevêque de Mayence.

Ces statuettes, bien que très curieuses, ne sont rien cependant comparées à l'étrange statue que Salomon, roi de Bretagne, envoya au Pape en 871. En effet ce prince, écrivant alors à Adrien II, lui annonce l'envoi de présents hétéroclites : une mule, une couronne d'or, soixante paires de sandales, et une grande statue dorée, peut-être à son image : « statuam auream nostrae magnitudinis, tam in altitudine quam in latitudine » (1). Combien devons-nous regretter la disparition d'une telle œuvre, une statue en or de près de deux mètres de haut, ciselée au IXe siècle.

A côté de ces images de bronze ou d'or, on ne peut en citer en pierre. L'art de tailler la pierre pour en dégager une figure humaine semble avoir été ignoré des artistes carolingiens, encore trop peu habiles et trop peu sûrs d'eux-mêmes pour s'essayer à cet art difficile. Mais ceux-ci multiplièrent en revanche les œuvres sculptées dans des matières plus aisées à façonner, comme le stuc, les métaux précieux, et surtout les ivoires. Ce sont presque uniquement les œuvres travaillées dans cette dernière matière que nous conservons aujourd'hui, et elles nous sont d'autant plus précieuses.

Un premier atelier d'ivoiriers était venu se fixer à Marseille au Ve siècle, fuyant Rome envahie par les troupes d'Alaric, et il avait su s'inspirer des sarcophages de St-Victor,

(1) « Statuam auream..., et mulum cum sella et freno et chamo..., et coronam auream lapillis adornatam preciosis... et 30 camsilas, et laneas drapas..., cum 30 cervinis pellibus, et 60 paria pedalium ad opus domesticorum vestri fidelium, et 300 solidos denariorum. » G. A. Lobineau, *Histoire de Bretagne*, 1701, II, *preuves*, col. 63, et de A. de Courson, *Cartulaire de... Redon*. Paris, 1863 (*Documents inédits*, 1re sér.), p. 67. (M. J. Prinet a bien voulu nous signaler ce texte important qui avait passé inaperçu). En 869 Salomon avait fait à l'abbaye de Redon des présents somptueux et imprévus : « un coffret en ivoire indien merveilleusement sculpté » (sur l'*Ebur Indicum*, en usage dès le Ier siècle de notre ère, cf. le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio), ainsi qu'un évangéliaire orné « d'ivoire de Paros » (*Cartulaire de... Redon*, p. 190).

ainsi que l'a découvert M. E. Baldwin Smith (1) ; au VIIIe et au IXe siècle, d'autres ateliers se créeront dans les grands centres, et travailleront en étroite liaison avec les miniaturistes. Les ivoiriers qui avaient sous les yeux les ivoires antiques, diptyques consulaires ou autres pièces profanes, empruntaient à ceux-ci cette technique de faible relief qui convenait à leur science encore limitée. Le drapé à la romaine que portent les apôtres avec ses plis collants dessinant le corps, les proportions trapues du Christ et des saints, le modelé des visages glabres et ronds prouvent l'étude attentive de ces diptyques.

Les artistes carolingiens ont demandé à l'Antiquité non seulement des leçons de technique et de style, mais aussi des thèmes profanes qu'ils mêlent aux représentations sacrées. Les images chrétiennes, la Crucifixion et l'Apparition du Christ dans la gloire, sont accompagnées de figures mythologiques : le Soleil et la Lune surmontent les bras de la croix ; la Terre et la Mer assistent d'en bas à la glorification du Christ ; si le Soleil et la Lune sont représentées au-dessus des bras de la croix, c'est parce que quand Jésus mourut sur la croix ces astres furent couverts de ténèbres. (2). Les commentateurs expliquaient qu'il fallait entendre par cette éclipse la douleur qui avait alors saisi le monde ; Baudri de Bourgueil montre le Soleil et la Lune accablés de tristesse : « Sol veluti plorat... Sol et luna gemit (3) ». C'est pourquoi les artistes représentent le Soleil et la Lune en pleurs. Ils les figurent par des bustes d'homme et de femme couronnés, placés dans des médaillons ronds et qui, tenant une torche, portent la main à leur joue en signe de douleur (4).

(1) *A source of Mediaeval Style in France, Art Studies*, 1924, p.85-112. M. Baldwin Smith pense que Cassianus, fondateur de St-Victor, qui a quitté Rome vers 404 devant l'invasion barbare, a pu ramener avec lui des artistes qui ont sculpté le diptyque de Symmaque, et dont les petits-fils, abâtardis, sont les auteurs de la boucle de St Césaire (vers 490). Cf. dans l'*Art Bulletin* un article de M. Edward Capps jr, *The style of the consular diptychs* (X, 1927, p. 61-100).

(2) Matthieu, XXIV, 29 ; Luc, XXI, 25. Les prophètes l'avaient annoncé (voir *Eccles.*, XII, 2 ; Isaïe, XIII, 10 ; Joël, II, 10).

(3) *Romania*, Paris, 1872, p. 25.

(4) A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpt.* (I, 1914 pl. 8-9). L. Haute-

Quelques artistes, s'écartant davantage du sens religieux de ces images, et emportés par leurs imitation des œuvres anciennes, représentent un Soleil au nimbe radié, debout sur son char traîné par quatre chevaux et tenant une torche, tandis que la Lune lui fait pendant, debout également sur son char à quatre bœufs (1). Ces images sont à retenir, car, par leur intermédiaire, on verra sur les tympans romans reparaître ces anciennes allégories antiques du Soleil et de la Lune.

Sur les ivoires de l'école de Reims et sur ceux de l'école de Metz, particulièrement imprégnés de l'art Antique, à côté du Soleil et de la Lune, se rencontrent les figures de la Terre et de la Mer qui prennent place au bas des Crucifixions. La Terre, femme aux longs cheveux répandus sur ses épaules, tient une corne d'abondance ; un serpent s'enroule autour de son bras droit (2). Parfois, souvenir de l'Ara Pacis, elle allaite deux enfants qu'elle porte sur ses bras ou serre contre son sein (3). La Mer, « Oceanus », est un de ces fleuves antiques multipliés par l'art hellénistique, un beau vieillard nu jusqu'à la ceinture qui, couronné de roseaux ou coiffé de pinces de homard et tenant une corne d'abondance, s'accoude sur une urne renversée (4). Dans certaines œuvres, et cette image de Neptune est plus fidèle, le personnage représentant la Mer chevauche un dauphin et tient une rame (5). Un souvenir de ces ivoires carolingiens se retrouvera dans certaines sculptures archaïques comme le sarcophage d'Adeloch, évêque de Strasbourg, aux extrémités duquel on aperçoit sous des arcades la Terre, personnage nu tenant par le

---

cœur, (*Le Soleil et la Lune dans les Crucifixions, Revue Archéol.*,1921, p. 13-32) montre que ces bustes pleurants sont sans doute d'origine syrienne, mais il ne peut en dire autant du Soleil et de la Lune sur leur char. Selon M. Friend (*Art Studies*, 1923, p. 67-75) cette figuration en pleurs serait d'origine dionysienne, et dériverait d'une traduction de St Denis l'Aréopagite par Jean Scot en 858.

(1) Goldschmidt, pl. XX.

(2) *Loc. cit.*, pl. XX.

(3) *Loc. cit.*, pl. XXXVI, et autres à Paris.

(4) *Loc. cit.*, pl. XX.

(5) *Loc. cit.*, pl. XXXVI et XXI.

coup deux serpents, et la Mer montée sur le dos d'un poisson dont elle saisit la queue (1).

Les figures mythologiques ne figurent pas seulement dans un coin des œuvres sacrées, elles sont parfois traitées à part, pour elles-mêmes ; un flabellum conservé au Bargello (*fig.* 19) le prouve bien. Sur le manche en ivoire de cet éventail liturgique, sculpté dans l'école de Tours vers 850, ne voit-on pas des scènes tirées des *Eglogues* de Virgile, le berger assis à l'ombre d'un arbre et jouant de la flûte devant son troupeau (2).

A ces œuvres de la petite sculpture que sont les ivoires, il faut joindre les pierres gravées. Le fait que les princes carolingiens scellaient très souvent leurs actes avec une intaille antique (3) et qu'on incrustait fréquemment des pierres anciennes dans des reliures d'évangéliaires, des croix et des reliquaires (4) laisse voir tout de suite dans quel sens

---

(1) Voir aussi la frise du porche d'Andlau, reproduite dans *Congrès Archéologique de France, Metz*, 1920, p. 305. A rapprocher de certains bas-reliefs romains comme celui d'Espérandieu, *loc. cit.*, I, nº 796.

(2) Goldschmidt, I, nº 155. Cf. aussi R. P. Hinks, *Carolingian art*, London, 1935, p. 154. Ce flabellum provient des bords de la Loire (il a peut-être été sculpté pour un abbé de Cunault nommé Gelo), et il a été apporté dès le IXe siècle à S. Philibert de Tournus, où il est resté jusqu'à la Révolution. Cf. Martène et Durand, *Voyage littéraire...*, I, p. 231 ss. et Carrand, *Répertoire historique de l'Anjou*, 1869, p. 141 ss.

(3) Pépin le Bref a en 751 sur son sceau un buste d'Auguste le jeune et, en 753, une tête de Bacchus, Carloman un buste lauré de Diane, Charlemagne un Marc-Aurèle ou un Jupitèr Sérapis, Louis le Pieux, Pépin d'Aquitaine, Louis l'Aveugle, Conrad roi d'Arles se servent de pierres analogues. Voir Demay, *Des pierres gravées dans les sceaux du Moyen Age*, nos 273, 101, 36, 291, 293, 274, 305, 304, 306 etc.

(4) Le trésor de Trèves a conservé un grand camée romain de sardonyx qui ornait la couverture d'un livre de chœur offert par une sœur de Charlemagne. Peut-être croyait-on y reconnaître alors, comme au XVIIIe siècle les Bénédictins, l'image de la donatrice entre son frère et ses parents : en réalité ces quatre bustes n'étaient autres que ceux de Valentinien Ier et de sa famille (L. Palustre et X. Barbier de Montault, *Le trésor de Trèves*. Paris, 1886, p. 54). Le célèbre écrin de Charlemagne qui a figuré longtemps dans le trésor de St-Denis était orné de perles et de splendides camées antiques (cf. sur lui J. Guibert, *Cabinet Peiresc*, Paris, 1910, p. 47-51, pl. IX et E. Martin Conway, *The abbey of St Denis and its ancient treasures* dans *Archaeologia*, t. LXVI, 1914, p. 128). Voir d'ailleurs sur l'ensemble de la question

s'orientera la glyptique du VIIIe siècle. En effet Loup de Ferrières envoie à Charles le Chauve des pierres gravées par son orfèvre que quelques échantillons encore conservés, comme la fibule d'Aulnay représentant un guerrier à l'antique (1), ou l'intaille de Lothaire, (2) nous aident à imaginer.

III. — La Peinture.

Les œuvres de la peinture monumentale ont à peu près complètement péri. Mais ces mêmes textes qui en conservent le souvenir révèlent la place qu'y tenaient les scènes de l'antiquité païenne. Au palais d'Ingelheim par exemple l'artiste, sans doute lecteur de Paul Orose, semblait avoir voulu opposer aux gestes des empereurs chrétiens les histoires des princes païens et leurs actions blâmables, luttes atroces, supplices, et assassinats. On y voyait Cyrus, Ninus et ses combats, sa lutte contre le fleuve, la vengeance qu'il tira de la mort de son cheval, le sculpteur Pyrillus première victime du taureau d'airain qu'il avait forgé sur l'ordre du tyran Phalaris, Romulus tuant son frère, Hannibal poussé par la folie à des guerres iniques, Alexandre enfin qui, après avoir conquis le monde par les armes, était vaincu à son tour par les armes romaines (3).

Chez Théodulf, la vision de l'antiquité était moins sombre. Le goût qu'il avait conservé pour la mythologie se révélait dans la mappemonde qu'il avait fait peindre dans son réfectoire d'Orléans, et qui représentait, au-dessous de la carte de l'univers, et entourée des figures des douze Vents aux joues gonflées (4), une image de la Terre, figurée comme « une belle femme allaitant un enfant, remplissant sa corne

Jacqueline Seligmann, *Le rôle de la monture dans l'orfèvrerie carolingienne*, dans *Travaux des étudiants d'Histoire de l'art de la Faculté des lettres*, 1926, 8°, p. 141.

(1) *G. B. A.*, 1878, II, p. 508, fig.

(2) Buste de face aux cheveux longs dans Demay, *op. cit.*, n° 951. Penser aussi au sceau de Charles le Simple, *op. cit.*, n° 307.

(3) Ermoldus Nigellus, *De laude Hludovici* IV, v. 244-284, Schlosser, *loc. cit.*, p. 364-5.

(4) Cf. des Vents dans les mss. de Tours, notamment Boinet, *op. cit.*, pl. 43. Les comparer à certaines mosaïques africaines.

d'abondance des fruits du sol ; la tête couronnée de tours, elle porte un serpent s'enroulant en de sinueux replis » (1). Autour s'apercevaient des cymbales, des armes, des coqs, des troupeaux, des lions soumis. Cette curieuse figuration qui est assez fréquente à l'époque carolingienne, puisqu'on en trouve la trace dans une étoffe offerte à St-Denis par la reine Adélaïde, et la copie dans un manuscrit de Ripoll reproduit par M. Vidier (2), est inspirée de ces Tychés à couronne murale (comme en a figuré à la même époque le *Codex Aureus* de Ratisbonne), ces villes personnifiées que l'art romain s'était plu à multiplier, la tête surmontée de tours et portant dans une corne d'abondance les produits du terroir (3).

Mais c'est dans les manuscrits, conservés en grand nombre, qu'on peut mieux suivre l'influence comme la forme du style et des thèmes antiques.

Plutôt que d'étudier l'une après l'autre les écoles de miniature carolingiennes, il vaut mieux, pour notre objet, se demander s'il n'y a pas eu un centre où l'influence antique se serait fait particulièrement sentir, examiner ce centre, et les productions qui en sont sorties, puis voir comment la diffusion de ces formes s'est opérée, et suivre la trace de ces images jusqu'à l'aurore de l'art roman qu'elles ont pu influencer.

Pour le centre de l'influence antique au XIe siècle, on a été un moment tenté de le chercher à Tours, où les copistes et les lapicides rivalisaient d'ardeur. Si ces derniers ont montré une habileté qui a été admirée à juste titre par Léopold Delisle (4), les copistes n'ont jamais été complètement

(1) *M. G. H.*, *Poetae latini aevi Carolini*. Berlin, 1881, I, p. 547-549.

(2) *La Mappemonde de Théodulf*, dans le *Bulletin de Géographie descriptive*, 1911, p. 293-313. Faute d'avoir connu cette image, M. Hinks est prêt à considérer comme une fiction littéraire la mappemonde de Théodulfe (*Carolingian art*, p. 153).

(3) Ce type fut imaginé par Eutychidès de Sycione, vers 300 avant Jésus-Christ, pour sa grande statue en bronze doré de la Tyché d'Antioche (Ch. Picard, *La sculpture antique*, II, p. 200).

(4) Rappelons après Chevalier et Léopold Delisle (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, XXXI, 1, 1886, p. 299 s.) qu'à Tours les moines étaient souvent à la fois lapicides et copistes, c'est le cas d'un certain Adalbald (IXe siècle), et que l'école calligraphique a

séduits par l'art antique. Assurément de curieux bustes de profil au nez aquilin décorent les encadrements des pages, ou surmontent les canons (1) copiés sur des monnaies où il serait possible de reconnaître l'effigie de quelques-uns des empereurs de la décadence à leur visage gras et bouffi (2), mais ce n'est là qu'un épisode secondaire dans cette riche école. La cour de Charlemagne a paru, elle aussi, un moment être ce centre que nous cherchons, mais les manuscrits de Vienne, de Xanten et d'Aix-la-Chapelle (3) — en admettant qu'ils viennent de l'entourage de l'empereur — sont, peut-être, plutôt byzantins, avec leurs évangélistes glabres qui se drapent avec ampleur dans une toge blanche au pan ramené sur la poitrine ; la découverte par M. Köhler d'une inscription grecque dans l'Évangéliaire de Vienne (4) semble confirmer ce sentiment.

Les premières hypothèses écartées, le centre semble bien aujourd'hui, grâce aux sérieuses études menées en Amérique, surtout par Miss Helen Woodruff (5), le scriptorium de Reims, au temps de l'archevêque Ébon, c'est-à-dire de 816 à 834. L'activité d'Ébon pendant cette période est attestée par Flodoard : on sait qu'il se préoccupa d'attirer des artistes venus de toutes les régions, et qu'il leur donna, pour les retenir, des charges et des bénéfices (6) ; l'empereur Louis lui envoya même un orfèvre, son serf « qui devait, avec le talent que

eu une influence salutaire sur l'épigraphie civile et monétaire de la ville. De Rossi a signalé (*Mélanges... de l'École française de Rome*, VIII, 1888, p. 490-ss.) l'inscription funéraire d'Hadrien Ier composée et exécutée à Tours qui est, dit-il, plus belle que les inscriptions romaines du même temps.

(1) *Évangéliaire* de St Gauzelin, Boinet, *op.cit.*, pl. 27 et *Bible* de Bamberg, *ibid.*, pl. 29.

(2) *Bible* de Bamberg, *op. cit.*, pl. 29 .

(3) Boinet, pl. 58-60.

(4) *Berichte d. dtsch. Vereins f. Kunstwissensch.* 1911, p. 80.

(5) *The illustrated Manuscripts of Prudentius*, *Art Studies*, 1929, pp. 33 ff., réimpr. Cambridge, Harvard University press, 1930, et *The Physiologus of Bern* dans *Art Bulletin*, XII, 1930, p. 226-253.

(6) Flodoard, *Historia Remensis ecclesiae*, II, 19 : « multis ecclesiam curavit instruere commodis, et praecipue artificibus quibus undecumque collectis, sedes dedit, et beneficiis muneravit. » Cf. Migne, *P. L.* CXXXV, col. 127.

le Seigneur lui avait accordé, travailler là pendant toute sa vie » (1). Ces artistes élevèrent en dix ans une nouvelle cathédrale, et l'ornèrent d'images (en mosaïque ou en stuc) ; ils s'attachèrent aussi à copier des manuscrits ; Ébon d'ailleurs devait encourager ce travail, puisqu'il avait été bibliothécaire de l'empereur (2), ce qui témoigne d'un grand intérêt pour les livres, et d'une science particulière.

Il ne faut donc pas s'étonner de voir sortir de son scriptorium les manuscrits les plus curieux du IXe siècle : un Prudence, un Térence, un *Physiologus*, et le fameux *Psautier* d'Utrecht. Outre le choix des textes copiés, la singularité de ces manuscrits est qu'ils sont illustrés de dessins au trait reproduisant des illustrations très anciennes de ces ouvrages. Selon Miss Woodruff, les scribes de Reims avaient sous les yeux un ensemble de manuscrits exécutés au ve siècle, peut-être en Italie, mais avec des influences alexandrines très marquées, et dont l'original — pour le Térence au moins — remonterait (de l'opinion de Bethe) à l'époque d'Auguste.

Ces manuscrits avec leur illustration ont eu au IXe siècle, et jusqu'en plein XIIe, un succès considérable ; ces figures trapues aux gestes impétueux ont vite envahi la Gaule, l'Allemagne, l'Angleterre. Avant d'envisager la leçon qu'en ont tirée les artistes préromans et romans, étudions rapidement leur diffusion. La rapidité de celle-ci est due en grande partie à la personnalité même d'Ébon, et aux vicissitudes de son existence. Rappelons que ce Germain, élevé avec le futur Louis le Pieux, a passé sa jeunesse en compagnie du prince en Aquitaine ; pendant son épiscopat, chargé d'évangéliser la Saxe, il a poussé jusqu'en Danemark ; mis un moment, en 833, à la tête de l'abbaye de St Waast d'Arras, il a été, après sa déposition du siège de Reims, envoyé en exil à Fulda ; puis, rappelé à Lisieux et à St-Benoît-sur-Loire, il a fini sa vie aventureuse comme évêque d'Hildesheim (en 851).

(1) Schlosser, *op. cit.*, n° 1101.

(2) Sur la Vie d'Ébon, cf. *Hist. littéraire de la France*, V, p. 101-104. Son prédécesseur — comme bibliothécaire — Gerward, s'occupait lui aussi d'architecture et d'art décoratif : « tunc temporis etiam palatinorum operum ac structurarum a regi cura commissa erat ». Eginhard, *Translatio Sancti Marcellini et Petri*, IV, 8, cité par Schlosser, *op. cit.*, n° 24.

Pour la diffusion du Prudence, par exemple, rien d'étonnant d'en trouver au IXe siècle à St-Benoît-sur-Loire, d'où, grâce aux moines copistes envoyés là par St Aethelwold, les influences de la miniature rémoise vont passer la Manche, et régir pour plus d'un siècle le développement de la miniature anglaise (1). Notons qu'à St-Gall, où vers le milieu du IXe siècle apparaissent deux manuscrits illustrés de Prudence de style rémois, un certain Grimaldus, selon toute vraisemblance disciple d'Ébon, et qui possédait de lui le *Traité des huit Péchés Capitaux*, avait fait don à l'abbaye de sa bibliothèque (2). M. Friend, qui note des influences provenant du *Psautier* d'Utrecht à St-Denis sous Charles le Chauve, rappelle judicieusement que le conseiller de Charles, Hincmar, était archevêque de Reims ; on pourrait multiplier ces exemples (3) qui attestent bien la diffusion de l'art rémois du IXe siècle.

Mais il est plus important d'en étudier les caractéristiques : c'est avant tout un aspect « réaliste » ; les personnages — héritage certain des manuscrits scéniques — s'agitent, se retournent d'un geste vif, en faisant derrière eux claquer au vent leur draperie. On voit se démener, disait Leprieur, « emporté par une frénésie de mouvement (4), ce peuple de figurines grêles, d'allure caricaturale..., avec leur dos bombé, leur cou tordu et le geste violemment expressif de leurs mains, à pouce écarté tendu par la discussion, mais qui cherchent et réussissent à rendre avec tant de passion la vie » (5). C'est aussi un aspect résolument profane : les petits hommes au

---

(1) H. Woodruff, *Art Bulletin*, 1930, p. 234 et Millar, *Miniature anglaise*, notamment pl. 22, 42, 67.

(2) G. Becker, *Catalogi...* 1885, n° 23, p. 58. Ce traité ne se rencontre à notre connaissance dans aucun autre catalogue de bibliothèque.

(3) Un Prudence rémois du XIIe siècle conservé à Londres vient d'Hildesheim ; tout porte à penser qu'il y fut copié sur un plus ancien apporté par l'archevêque Ébon. D'autres, venus de St-Amand et de Soissons proviennent soit d'un prototype vu à Reims même, soit d'un qui pouvait exister à Arras où Ebon fut abbé de St-Waast. Un autre est celui d'Adémar de Chabannes (XIe s.), copié à Limoges ou à Angoulême sur un original rémois, peut-être envoyé par Ébon aux monastères aquitains de sa jeunesse.

(4) M. Hinks, *op. cit.*, p. 140 prononce le mot d'« orgiastic tempo ».

(5) Dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, I, 1, p. 363.

corps trapu ignorent presque tout souci chrétien, leur allégresse toute païenne les fait vider des cratères, couchés autour d'une table ronde ; ils adorent leurs dieux dont les idoles se dressent sur un piédestal, et lui offrent des sacrifices au milieu de palais, de temples et d'acqueducs ; des empereurs, des soldats au bouclier rond, des scribes assis et au travail, peuplent les pages du *Psautier* d'Utrecht (1). Dans l'*Évangélaire* d'Ébon, des colombes boivent sur le bord d'un large vase, tout comme dans la célèbre mosaïque de Sosos de Pergame (2). Des monstres, hommes de la tête à la ceinture, et terminés par une queue de poisson enroulée le long du fronton des canons de ces manuscrits (*fig.* 20), semblent un souvenir lointain, transmis par l'art romain (3), du terrible géant Bronteas qui, sur l'escalier de Pergame, étire le long des marches ses membres humains finissant en replis squameux.

Il fallait insister sur ce point, sur cette conservation des motifs antiques grâce à Reims, et il faut indiquer aussi que l'esprit rémois envahira dans la seconde partie du IXe siècle les autres écoles de miniature françaises, surtout, sans doute, par l'intermédiaire de St-Denis, d'où sort notamment un célèbre Térence (4). L'avenir de ces formes, assuré par la

---

(1) Cf. E. T. de Wald, *The illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton, Londres et Leipzig, 1933, notamment pl. 3, 23, 76, 79, 89 ; et l'article de Gertrude A. Benson et D. J. Iselos, *New light on the origin of the Utrecht Psalter*, dans *Art Bulletin*, XIII, 1931, p. 13-153.

(2) Aussi dans l'*Évangéliaire* de Lothaire, et la *Première Bible* de Charles le Chauve. Cf. Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 60, 1, éd. Nisard, II, 1850, p. 529 : « Mirabis ibi columba bibans, et aquam umbra capitis infuscans. Apricantur aliae scabentes sese in canthari labro ». Penser aux mosaïques de Pompéi, Rome, Autun (Terret, *Sculpture bourguignonne*, Autun, 1914, p. 9). Jacques de Dinan, archidiacre de Thérouanne avait pour contre-sceau en 1240 une intaille antique figurant ce thème. Cf. Demay, *op. cit.*, n° 245.

(3) Les rampants de frontons dans certains sarcophages de Rome ou d'Arles, le bouclier de Scipion au Cabinet des Médailles et aussi le *Virgile* du Vatican.

(4) A. M. Friend, *Carolingian Art in the abbey of St Denis*, *Art Studies*, I, 1923, p. 67-75 ; cf. aussi le même, *Two manuscripts of the School of St. Denis*, dans *Speculum*, I, 1926, p. 59 ss. Rappelons pour en finir avec l'art carolingien, la miniature de présentation de la *Bible* de Charles le Chauve, image célèbre, partout reproduite, avec ses deux groupes superposés : en haut l'empereur, avec

diffusion que nous avons dite, dépassera largement l'époque carolingienne ; grâce à ces manuscrits, surtout ceux de Térence et de Prudence, elles seront transmises à l'art roman. Un exemple montre bien que les miniaturistes du xe et du xie siècle considéraient ces manuscrits comme un répertoire de formes qui devaient leur servir à illustrer tout autre chose ; Adémar de Chabannes, à la fin d'une *Psychomachie* qu'il a copiée avec ses illustrations anciennes, a tracé sur quelques feuillets des essais, des croquis de personnages qui, d'abord allégories antiques, deviennent ensuite le Christ au bras étendu et les apôtres dans diverses poses, en conservant le modelé, les proportions, les formes de draperies, les attitudes mêmes des modèles du ve siècle (1). Ainsi, outre les curiosités que nous aurons à signaler, les manuscrits rémois auront, en grande partie, répandu le goût et la science des formes antiques.

Sous leur influence, on reverra, notamment, jusqu'au xiie siècle, une longue lignée d'évangélistes vêtus de toges amples et souples, au corps large, à l'attitude paisible, au visage rasé et aux cheveux rares, le bras pris dans les plis de leur vêtement, semblables aux rhéteurs antiques. L'*Évangéliaire* de Blois, ceux de Clèves, de Loisel et de St Thierry de Reims constituent des chaînons qui relient l'*Évangéliaire* d'Ébon à celui de St Frambourg de Senlis (x-xie) d'inspiration très romaine encore avec ses portiques à fronton et ses évangélistes togés.

---

ses conseillers et ses deux gardes, en bas les moines rangés en demi-cercle. M. Hinks (*op. cit.*, p. 135) et M. Wegner (*Jahrb. des deutschen archäol. Instit.*, 1931, p. 109) comparent le groupe du bas à la colonne de Marc-Aurèle ou au *Codex Rossanensis*, mais on est surpris de ne pas les voir comparer le haut au *Virgile* du Vatican qui offre une image presque exactement superposable, même groupe, même pose, mêmes costumes ce qui montre que les historiens du costume carolingien doivent se montrer prudents dans leurs descriptions et leurs datations des vêtements) (*fig.* 13 à 16).

(1) Le ms. d'Adémar est conservé à Leyde. Cf. Stettiner, pl. 19-30 ; pl. 21-22 un cavalier, une femme ouvrant un rideau, des études de groupes, etc. Voir dans le *Jahrb. der preuss. Kunsts.*, 43, 1922, p. 169-184 un article de Marc Rosenberg sur le reliquaire de St Étienne aujourd'hui à Vienne qui vient de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et a été exécuté sous l'influence du style du *Psautier* d'Utrecht.

Le goût, l'imitation des œuvres antiques, s'accentuent donc, dans l'ensemble, à l'époque carolingienne. L'art officiel s'est fait le propagateur de ces tendances qu'il a encouragées et tente de vulgariser. Les artistes, souvent très épris de leurs modèles anciens, ont multiplié, comme on l'a vu, les figures empruntées aux manuscrits latins. Cette pratique, même en s'affaiblissant, demeurera une acquisition du domaine de l'art, et ne cessera jamais complètement jusqu'à la floraison nouvelle qui la développera au cours des xie et xiie siècles.

Mais une double cause devait limiter l'évolution de ce début de Renaissance. D'une part la diffusion de l'art classique rencontrait un obstacle considérable dans le défaut de culture de populations encore profondément barbares. A ces hommes rudes plaisaient davantage les entrelacs et les motifs géométriques, qui conservent leur vogue, et reparaissent de plus en plus nombreux dans les œuvres comme les derniers manuscrits de l'école rémoise (1) dont certaines pages sont purement irlandaises. D'autre part, ce goût pour les choses et les thèmes de l'antiquité païenne devait susciter une réaction croissante des théologiens qui s'opposeront de plus en plus et de toutes leurs forces au mouvement nouveau qu'ils considèrent, on l'a vu, comme contraire et funeste à l'esprit et aux progrès de l'Église. Il faudra donc attendre le xie siècle pour voir avec le développement des études et de l'Humanisme renaître le goût pour les œuvres antiques ainsi que la volonté et les moyens de les imiter.

---

(1) Boinet, *op. cit.*, pl. 80.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE ROMANE
LES SOURCES DE LA SCULPTURE

1. — La renaissance de la sculpture au xie siècle et l'art antique.

Au cours du xie siècle un évènement capital se produit : après une éclipse quasi complète qui avait duré plusieurs centaines d'années, on voit reparaître la sculpture sur pierre en relief. Comment, grâce à quelles circonstances historiques, et à quels modèles, cette réapparition put-elle avoir lieu (1) ?

Écartons d'abord les manuscrits (2). On a vu en effet à la fin de l'époque carolingienne se dessiner un retour aux modes irlandaises qui s'est, depuis, accentué. Les calligraphes, saisis d'une sorte de délire graphique, tracent sur les pages des manuscrits d'étonnantes combinaisons de nattages, de tresses et d'entrelacs ; ils réduisent la figure humaine à un simple ornement linéaire d'une valeur décorative secondaire. Quelques-uns cependant n'ont pas rompu avec les traditions antiques, mais ils les traduisent avec le calame, et le relief qu'ils suggèrent ne peut fournir un procédé de transposition dans la pierre.

A la même époque les étoffes orientales qui, dans les trésors, enveloppent les reliques des saints connaissent une vogue considérable. Mais ce n'est pas encore là que les sculpteurs pourront apprendre leur art ; il s'agit toujours d'une

---

(1) Cf. l'article très pénétrant et très original de M. Paul Deschamps, *Étude sur la Renaissance de la sculpture en France à l'époque romane* dans *B.M.*, 1925, p. 5-98.

(2) Malgré une tradition qui a d'énergiques défenseurs, dont le plus convaincu est M. Charles Morey ; cf. plusieurs articles de lui sur l'influence exclusive des manuscrits, par exemple : *The sources of Romanesque [French] sculpture, Art Bulletin*, II, 1919, pp. 10 ss, et *The sources of mediaeval style, ibid.*, VII, 1925, p. 35-50.

technique plate où seuls apparaissent en relief les gros points des broderies.

Sans doute les œuvres d'orfèvrerie étaient-elles alors exécutées en grand nombre, et dans ces œuvres sur les fonds d'or et d'argent des châsses, des reliquaires et des devant d'autel voyait-on s'élever en faible relief les images du Christ et des Saints. Cette demi-bosse a certes constitué pour les artistes travaillant dans la pierre comme un acheminement et une transition ; mais la matière, plus malléable et plus facile à ouvrer, de ces pièces d'orfèvrerie ne leur donnait que des leçons de technique bien imparfaite en vue de la tâche qui les attendait.

Ces leçons, ils ne pouvaient les demander qu'à des modèles en relief, à des pierres travaillées d'un ciseau audacieux avec des plans bien indiqués, un accent vigoureux dans la répartition des masses et une indication nette des volumes. Or ces modèles existaient presque dans chaque église, c'est-à-dire au milieu du chantier où travaillaient les sculpteurs romans, c'étaient les sarcophages gallo-romains qui servaient généralement, nous l'avons dit, d'autel ou de bénitier. L'étude attentive de ces bas-reliefs que, nous le savons par ailleurs, les lettrés et les artistes considéraient avec un bien vif intérêt est, sans doute possible, à l'origine de la sculpture romane ; M. Marcel Aubert l'a souligné avec force : « C'est surtout en contemplant et en étudiant les modèles qu'avait laissé l'Antiquité, les statues..., les bas-reliefs, les stèles, les sarcophages..., que les sculpteurs apprirent leur métier » (1). Cet apprentissage, partout pratiqué, une fois terminé, ils cherchèrent sans doute dans les manuscrits, les étoffes ou les ivoires certaines inspirations ; pour la technique sculpturale, par contre, ils devaient rester exclusivement tributaires des œuvres dues à leurs devanciers latins, et qu'ils ont admirées dans les églises de France.

Ce rôle joué par la sculpture romaine, et spécialement par les sarcophages, à l'origine de l'art roman n'a rien d'ailleurs de surprenant ni d'unique ; on le retrouve exactement semblable à l'origine de chaque essai de Renaissance. Qu'on

---

(1) M. Aubert, *La sculpture du Moyen Age et de la Renaissance* p. 9. Voir aussi Dr Paul Richer, *Le nu dans l'art*, III, p. 102.

songe à Nicola Pisano (*fig.*23) ; les sarcophages antiques de Pise déterminèrent sa vocation, car, « considérant, nous dit Vasari, la beauté de cet ouvrage, il mit tous ses soins à imiter leur manière, et pour cette raison fut jugé le meilleur sculpteur de son temps » (1). De même, deux siècles plus tard, c'est encore à des sculptures antiques que Donatello et Brunelleschi admirent dans la cathédrale de Cortone (*fig.* 21) qu'on doit attribuer l'essor antiquisant de la Renaissance Italienne (2).

Aussi, grâce aux sarcophages antiques, la sculpture romane française a fait son apparition (3). Mais maintenant par quel ordre d'œuvre, l'Antiquité classique va-t-elle lui transmettre ses inspirations, et comment devant ces œuvres les sculpteurs des différentes régions de la France vont-ils réagir ?

Pour répondre à la première de ces questions, nous étudierons les divers véhicules de l'influence antique, et nous essaierons de déterminer ce qu'à chacun d'eux a pris l'art roman : des formes ou des thèmes, généralement les deux à la fois. Ce sera d'abord les sarcophages dont le rôle a été jusqu'ici méconnu, puis viendront les chapiteaux corinthiens ou composites sur lesquels s'est modelé le chapiteau français, les statues et les reliefs, les bronzes et les terres cuites. Après les œuvres sculptées viendront les œuvres peintes, c'est-à-dire les manuscrits des classiques et les manuscrits astronomiques qui par leurs curieuses illustrations ont transmis aux sculpteurs un bon nombre de thèmes, quelques formes et conventions aussi qui ont été déformées au cours du XIIe siècle. Ensuite, après avoir montré ainsi ce que l'art roman

(1) Vasari, *Vite*, Florence, Salani, 1931, p. 118.

(2) Citons encore Vasari : Donatello racontait « qu'en traversant la ville de Cortona il avait vu dans l'église paroissiale un bas-relief antique de la plus grande beauté... Alors Filippo (Brunelleschi) en entendant Donato vanter la perfection de ce morceau ne put résister au désir de le connaître. Sans changer de vêtements et sans dire un mot, il part aussitôt pour Cortona. Il voit le bas-relief, le dessine à la plume, et revient à Florence. » (Vasari, *op. cit.*, p. 286).

(3) Nous ne songeons nullement à nier l'action très importante exercée parallèlement aux œuvres dont nous parlons par la sculpture du Xe et du XIe siècle déjà pratiquée dans les autres pays (par les bronzes ottoniens et les sculptures sur pierre anglaises).

doit à l'art gallo-romain, on examinera ce qu'il doit aux sculptures de Rome, et le bilan en sera vite dressé. Enfin on verra les thèmes choisis dans les poésies d'Ovide, de Virgile, de Stace que les artistes du XIIe siècle se sont plu à interpréter.

Un autre chapitre sera consacré à l'étude des variations de l'influence antique dans les grandes écoles de sculpture romane ; on recherchera alors, à la lumière des constatations déjà acquises sur le développement des études classiques, pourquoi dans certaines régions la tradition antique a eu plus de succès que dans d'autres. Quelques exemples enfin montreront ce qui reste de roman — et d'archaïsant — dans la première sculpture gothique, et comment elle se relie au passé tout en annonçant l'avenir.

II. — Les sarcophages et leur influence.

Les sarcophages antiques, surtout ceux de l'école d'Arles (1), se rencontraient, nous l'avons dit, dans presque toutes les églises de France. Servant d'autel, de tombeau au saint patron, de cuve baptismale, et mis par conséquent en bonne place, ils ont naturellement retenu l'attention des artistes romans. Ceux-ci en regardant de près les scènes représentées sur les flancs de ces anciens tombeaux, y reconnaissaient l'image des grands dieux romains, et aussi des combats, des chasses, des allégories décoratives, des scènes de la vie du Christ, enfin, se développant sous des arcades en plein cintre. Séduits à la fois par l'intérêt des thèmes et par leur valeur décorative et plastique, ces sculpteurs du XIIe siècle vont s'inspirer largement des sarcophages pour orner les chapiteaux et les tympans de leurs églises, où nous retrouverons bien souvent la grammaire décorative et les thèmes chers aux tombiers romains du IIIe siècle.

(1) L'École d'Arles, très prospère au IIIe et au IVe siècle de notre ère, avait inondé la Gaule de ses productions. De fort beaux exemplaires de cette production existent encore au Musée d'Arles. Ces sculptures robustes, saines, un peu vulgaires, représentent généralement des sujets pouvant convenir à la religion païenne comme à la chrétienne, d'où leur succès.

I. *Grammaire décorative.* Les artistes romans ont reproduit volontiers les imbrications qui décorent généralement le couvercle des sarcophages, l'école toulousaine notamment a fait de cet ornement un emploi considérable (1). Les strigiles, par contre, sont plus rares au XIIe siècle (2).

Quant aux masques qui, aux angles des tombeaux antiques, limitaient les scènes de chaque face, on en trouve quelques imitations, non seulement dans le Nord de la France comme le disait Enlart, mais aussi en Bourgogne, par exemple sur un chapiteau de la nef de Souvigny figurant deux masques ailés (3). A Nuaillé, à St-Genard près Melle, des têtes de femmes coiffées de serpents dérivent certainement des Gorgones qui remplaçaient, dans un certain nombre de tombeaux romains (4), les masques dont nous venons de parler. La tête hideuse de l'église de Beauvoir-sur-Mer a la même origine. Ainsi sans doute que les étonnants diables de Vézelay qui rient, la bouche largement ouverte dans une face ronde, grimaçante, surmontée d'une chevelure dont les longues mèches agitées se dressent et semblent siffler comme les serpents de la Méduse.

2. *Les Griffons au vase.* Sur les sarcophages, les sculpteurs antiques ont souvent représenté deux Griffons accostant un canthare. Ces monstres, sortes de chevaux ailés à tête de coq, étaient considérés comme les gardiens de l'âme des Morts et cette image symbolique les montrait dans leur rôle, protégeant les cendres du défunt. De beaux exemples de ce

(1) Moissac et Toulouse par exemple. Autres dans l'Ouest, par exemple sur un tombeau de Poitiers (*Congrès archéologique, Angoulême*, 1912, I, p. 329), et sur une console de l'église de St-Émilion (*ibid.*, p. 179).

(2) On en signale à Brive et à Marignan.

(3) *Congrès archéologique, Moulins*, 1913, p. 191 (fig.). On en trouverait bien d'autres, cf. notamment la magnifique tête d'homme barbu sur un chapiteau de Die reproduit par M. Mâle (*Art du XIIe siècle*, p. 58).

(4) Cf. Espérandieu, 60 (Marseille), 128 (Trinquetaille), 166 et 183 (Arles), 1253 (Agen), etc.

thème très décoratif peuvent se voir sur des tombeaux antiques de Marseille ou de Nîmes (1).

A l'époque romane, ce motif très séduisant, sur lequel s'était déjà essayé le ciseau du sulpteur de Charonton-sur-Cher, sera repris bien des fois, en Saintonge, en Bourgogne, et en Auvergne notamment (2). Souvigny, Saint-Menoux (3), le Puy présentent des interprétations magnifiques de ce motif particulièrement cher aux artistes de ces régions. A Notre-Dame du Port, sur un chapiteau extérieur du chevet, les deux animaux fantastiques sont représentés assis, levant la patte droite antérieure, la queue entre les pattes postérieures et les ailes éployées. Les autres églises du pays (4) reproduisent cette figure, Mozac notamment, dans un style d'une ampleur particulière.

3. *Les Griffons et la Tête.* Parfois on rencontre dans l'Art antique une variante du thème des Griffons au vase. Sur un sarcophage de Pérouse (5) notamment, deux de ces monstres accostent une tête humaine sur laquelle ils étendent une patte en signe de protection.

On doit certainement voir un motif de la même famille dans le chapiteau de la nef d'Anzy-le-Duc (6) où les deux monstres, comme humanisés par l'artiste roman, accolent leur visage à l'angle du tailloir et posent d'un geste symétrique leur patte sur une tête humaine.

(1) Leblant (E.). *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 57, 109. Cf. encore Ingeborg Wegner, *Studien zur Ikonographie des Greifen im Mittelalter*, Leipzig, 1928 (Freiburg-i.-Br., Phil. Diss. p. 27-80).

(2) En Provence, le motif, quoique plus rare, se retrouve à Vaison.

(3) *Congrès Archéologique, Moulins-Nevers*, p. 32 et 35, fig.

(4) Chamalières, Ennezat, Glaine-Montégut, etc... Cf. Louis Bréhier, *Les chapiteaux historiés de N.-Dame du Port à Clermont* dans la *Revue de l'Art chrétien* 1912, p. 252.

(5) Fig. dans *Pérouse* par René Schneider. Paris, Laurens, 1914, p. 21.

(6) De ce chapiteau d'Anzy-le-Duc en dérivent plusieurs autres à Charlieu, Autun (Musée), Vézelay et aussi St-Benoît-sur-Loire (repr. de ce dernier dans Banchereau, *St-Benoît-sur-Loire*. Paris, Laurens, 1930, p. 71).

4. *Le Combat de coqs*. Ce thème, qui figure déjà sur le trône du prêtre de Dionysos au Théâtre d'Athènes (1), a été légué par la Grèce à l'art romain. C'est pourquoi on le retrouve sur des tombeaux antiques, à Agen et à Toulouse par exemple (2).

Le motif grec, transmis par les intermédiaires que nous venons d'indiquer, reparaît à l'époque romane, sculpté par un artiste bourguignon sur un chapiteau d'Autun qu'un autre, à Saulieu, reproduit (*fig.* 27). Deux coqs luttent au centre de la corbeille ; l'un d'eux, les ailes frémissantes, essaie de saisir dans son bec la crête de l'adversaire, et il y parviendra bientôt, car ce dernier, les plumes pendantes et la tête basse, semble déjà vaincu. Deux génies nus à droite et à gauche manifestent leurs sentiments opposés ; l'un lève les bras dans un geste de joie et, la bouche ouverte, clame la victoire de son coq ; l'autre, portant les deux mains à sa tête, semble désespéré. Les formes trapues, le modelé gras des corps, l'expression des visages confirment l'hypothèse suggérée par l'iconographie ; ce n'est pas une scène vue par lui que reproduit le sculpteur ; il a sans aucun doute copié un sarcophage, du type de ceux, antiques, dont nous venons de parler.

5. La même observation peut être faite au sujet de quelques sculptures romanes représentant des *Scènes pastorales*, notamment celles de St Andoche de Saulieu où l'abbé Terret prétendait voir comme une impression de campagne bourguignonne. Un berger debout, vêtu d'une courte tunique, souffle dans sa corne tandis que deux chèvres dressées sur leurs pattes s'apprêtent à lutter, et qu'un chien aboie derrière (*fig.* 26). L'aspect assez naturaliste de cette composition pouvait en effet faire croire à un croquis d'après nature ; mais ici encore, la tête trop grosse du chevrier, le modelé des formes, la présence d'un masque décoratif d'où sortent les feuillages de l'encadrement, tout semblable à ceux ornant

(1) Beulé, *Le siège du prêtre de Bacchus...*, dans *Revue Archéol.*, 1862, II, p. 349 ss. Perdrizet, *Sur l'introduction en Grèce du Coq*, *ibid.*, 1893, p. 157-167.

(2) Leblant (E.). *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 92 et 128. Autres exemples dans R. Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*, *Bibliothèque de l'École de Rome*, XLII. 1885, p. 48 et 79.

l'extrémité des sarcophages, trahissent bien plutôt l'imitation d'un tombeau antique (1). Ces deux chèvres luttant, que l'on rencontre déjà dans la même posture en haut des canons de la Première *Bible* de Charles le Chauve, se retrouvent d'ailleurs assez souvent dans les représentations de l'Annonce aux Bergers — qu'on pense notamment à celle du cloître de St Trophime d'Arles (2). Le motif devait être noté comme les autres sur les albums de croquis de artistes du XIIe siècle.

6. *Les Chasses*. La grande « theké » d'Alexandre à Sidon, sculptée vers l'an 300 avant Jésus-Christ, a proposé à l'Antiquité un ensemble de thèmes de chasses (3). Les tombiers romains sauront s'en souvenir. Chasses au lion, au cerf, au sanglier, voire au lapin, combats d'animaux de toute espèce, se multiplieront aux flancs des sarcophages.

D'après ces exemples, les sculpteurs romans ont, eux aussi, représenté bien souvent des chasses dans un style très traditionaliste. Et on ne doit nullement attribuer au hasard l'interprétation similaire des mêmes thèmes qu'on peut noter dans les contrées les plus diverses de la France comme à l'étranger : le cerf retournant la tête vers les chiens qui le poursuivent (4), le chasseur à cheval tenant haut son épieu ; car les artistes du XIIe siècle les ont trouvés en étudiant les œuvres du IIe siècle.

Ainsi, sur un bas-relief roman conservé au Musée archéologique de Milan (5) un cerf, courant dans la forêt, retourne

(1) Grousset (R.). *op. cit.*, p. 3 et 19, montre la fortune particulière de ces scènes dans les ateliers de tombiers romains, et l'attribue justement à leur caractère « neutre » qui peut plaire à la fois aux païens et aux chrétiens.

(2) Repr. par R. Hamann, *Das Lazarusgrab in Autun*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwiss.*, VIII-IX, 1935, p. 241. Autres chèvres dressées l'une en face de l'autre sur un bloc de pierre au portail de l'église de Boulou (Pyrénées-Orientales). Cf. Taylor et Nodier, *Languedoc*, III, pl. 151*bis*.

(3) Mendel (G.). *Catalogue des sculptures du Musée de Constantinople*, 1912, I, p. 171 et Ch. Picard, *La sculpture antique*, II, p. 162.

(4) Voir par exemple le no 175 du *Recueil* d'Espérandieu et Leblant, *Sarcophages antiques de Gaule*, p. 68.

(5) Venturi, *Storia dell' arte italiana*, III, p. 134, fig. 115.

la tête vers un chien qui a sauté sur son dos, et le mord férocement ; plus loin un chasseur trapu sonne de la trompe et retient un chien qui, tirant sur sa laisse, voudrait se précipiter à la curée ; un masque ailé à gauche de la scène indique clairement l'imitation d'un sarcophage (1). De même, sur un chapiteau de l'arcature du chœur de St-Benoît-sur-Loire, un cerf, la tête tournée en arrière, est poursuivi également par un chien (2). A Vézelay le chasseur est à cheval, il sonne du cor, et le grand chien maigre qu'il tient en laisse va atteindre le cerf qui, tournant la tête, montre entre ses cornes une croix. Ici la sculpture profane a servi à illustrer la légende de Saint-Hubert. A Saint-Martin d'Ainay, enfin, une biche et un cerf fuient droit devant eux, dans une composition qui semble inspirée de modèles comme la frise gallo-romaine encastrée dans la façade du Puy (3).

On ne rencontrait pas seulement, nous l'avons dit, des chasses aux cerf sur les sarcophages romains ; des chasses au sanglier y étaient aussi souvent sculptées. Un sarcophage d'Arles, par exemple (4), montre, à côté de lièvres pris dans les rêts et d'une chasse au cerf, un sanglier encore debout qu'un chien mord à l'échine, tandis qu'un autre aboie sous son ventre, et qui tient tête à un chasseur armé d'un épieu (5). Cette scène avait sans doute vivement frappé le sculpteur poitevin qui a sculpté les chapiteaux de Saint-Hilaire de Melle, car il l'a reproduite (6) avec une exactitude parfaite.

Le tympan de St-Ursin de Bourges montre une chasse endiablée (*fig.* 24, 25). Un cavalier soufflant dans sa trompe la mène, suivi par trois hommes semblables comme des frères, vêtus d'une tunique et d'un court manteau, emportés par la course de leur monture, et enfonçant tous trois d'un même geste

(1) Même cerf aux abois retourné vers le chien qui lui mord la croupe avec le chasseur retenant son chien à San Zeno de Vérone (Venturi, *op. cit.*, II, p. 106), et sur le tympan de Barletta.

(2) J. Malo-Renault, *Les chapiteaux romans de St-Benoît-sur-Loire*, dans *Revue de l'Art*, 1927, I, p. 217 (pl.).

(3) J. Déchelette, *La frise gallo-romaine du Puy*, *Congrès Archéologique, le Puy*, 1904, II, p. 214-243 (fig.).

(4) Autres à Narbonne, Toulouse, Cahors, Clermont, cf. Leblant, p. 57, 68, 123, 124, 125.

(5) Espérandieu, *Recueil*, I, p. 111.

(6) *Congrès Archéologique, Angoulême*, 1912, I, p. 80.

large leur long épieu dans le corps des animaux fuyant devant eux. Ces derniers, un sanglier, un onagre, un cerf éperdu sont aux prises avec les chiens. Des hommes à pied, scandant la scène — avec quelques arbres qui évoquent la forêt — se retournent pour indiquer le gibier. A l'angle gauche, un chasseur à pied lutte contre un sanglier qu'un chien va attaquer ; une petite figure agenouillée, la tête couverte d'un capuchon, lui fait pendant à l'autre angle. Viollet-le-Duc a déjà fait observer que la scène était « copiée d'après ces bas-reliefs si fréquemment sculptés sur les sarcophages des bas-temps » (1). Mais grâce à MM. Hubert et Crozet le sarcophage même sur lequel a été copié le linteau de Bourges a été identifié. C'est le tombeau de St Ludre — personnage dont la légende est parfois assimilée à celle de St Ursin — qui est conservé dans la crypte de l'abbaye de Déols (2). A Bourges, Gilabert, dans une reproduction fidèle, s'est borné à éclaircir et à simplifier ce que le bas-relief « continu » romain avait à ses yeux de trop confus. Mais ce sont les mêmes chasseurs, les mêmes gestes, les mêmes animaux, les mêmes détails caractéristiques (3).

7. *Les figures dans un médaillon.* Bien plus fréquente que les thèmes que nous avons analysés, presque obligatoire dans l'iconographie funéraire, l'image du défunt sculptée dans un médaillon rond porté par deux génies s'inscrit couramment sur la face des sarcophages romains.

M. Paul Deschamps a montré comment (4), peut-être par l'intermédiaire de certains ivoires, cette représentation s'est répandue dans la France romane. Le tailloir des chapiteaux présentait une surface particulièrement commode pour y

(1) *Dictionnaire*, VIII, p. 202.

(2) Hubert (J.), *B.M.*, 1927, p.230 et Crozet, *L'Art roman en Berry*, p. 8 et 299-301. La confusion entre St Ludre et St Ursin est due à une mauvaise interprétation d'un passage de Grégoire de Tours. Un article de l'abbé de Roffignac, (*Mémoires des Antiquaires du Centre*, t. XXXVI, 1913, p. 47-87) prétend expliquer la chasse de Bourges par des textes tirés de la *Bible*.

(3) Noter par exemple la petite figure encapuchonnée à droite, et les rêts tendus sur le sol.

(4) Deschamps (P.), *Renaissance de la sculpture romane*, *B. M.*, t. 84, 1925, p. 79.

transporter l'image de quelques-uns de ces Amours ailés qui, si souvent, sur les tombeaux antiques, portent en volant l'image du défunt et qui, devenus des anges, soutiendront celle du Christ. C'est ainsi qu'à Moissac deux anges dont la forme et les draperies s'allongent sur le tailloir et y dessinent des arabesques, porteront en volant la tête du Christ dans un médaillon rond (1), tandis qu'au-dessus d'un autre chapiteau deux anges semblables soutiendront un agneau crucifère (2) ; le sculpteur a même fait figurer dans son œuvre des imbrications, comme pour mieux témoigner qu'il a été chercher son inspiration sur un sarcophage (*fig.* 22).

Les sculpteurs poitevins tireront de ce motif un merveilleux parti ; ils feront monter le long de l'archivolte des portails ces figures ailées auxquelles ils donnent souvent des formes proches de l'antique, et placeront à la clé, tenu par elles, un médaillon enfermant l'agneau crucifère ou une main bénissante.

C'est encore des sarcophages et de leurs génies portant des médaillons que dérivent certains tympans comme celui de l'église de Mauriac. Mais ici les anges ne soutiennent plus la « gloire » devenue trop grande et trop lourde ; renversés en arrière pour décorer le fonds, les ailes suivant la courbe du tympan, ils montrent simplement le Christ dans la mandorle (3).

La table d'autel de St Sernin témoigne d'une imitation plus proche du modèle (4). Elle représente sur la tranche la Vierge, le Christ et les Saints en buste dans des médaillons tout semblables à « l'imago clypeata ». Et c'est le souvenir de cette dernière que nous retrouvons aussi sur un chapiteau de la cathédrale du Puy où les têtes, aux traits accusés en

(1) Autres, par ex. à Rieux-Mérinville, cf. Taylor, *Voyages pittoresques, Languedoc*, III, pl. 136*bis*.

(2) Fig. dans K. Porter, *Romanesque sculpture...*, pl. 287. Un autre exemple bien curieux, à St Étienne d'Esse (George, *Charente*, p. 109, phot.) montre un bas-relief roman représentant l'Agneau crucifère entre deux anges volants encastré au-dessus de la porte de l'église, à l'endroit où on voit souvent des faces de sarcophage.

(3) Fig. dans K. Porter, *Romanesque sculpture...*, pl. 1246.

(4) Deschamps (Paul), *L'autel roman de St Sernin de Toulouse*, dans le *Bull. Archéol. du Comité*, 1923, p. 239.

fort relief, se détachant dans des médaillons placés aux angles et au centre de la composition, évoquent déjà une disposition chère aux artistes de la Renaissance.

8. *Les personnages sous arcades*. Assurément les sculpteurs chrétiens d'Arles du IIIe siècle lorsque, reprenant un type venu d'Asie Mineure, ils placèrent sous des arcades le Christ et ses apôtres au flanc des tombeaux, ne prévoyaient pas l'avenir de ce thème.

Celui-ci, évidemment le plus populaire de tous ceux que les sculpteurs romans ont emprunté à la plastique des sarcophages, a connu du XIe au XIIIe siècle une fortune inouïe. Il s'est imposé en première ligne à l'imitation des artistes, véritablement obsédés par cette formule. Dès l'époque mérovingienne, sur les coffrets d'orfèvrerie on rencontre des personnages ainsi représentés ; par exemple sur une châsse du trésor d'Astorga dont la forme même rappelle celle des sarcophages ; on y voit se mouvoir sous des arcades des anges trapus aux draperies incisées et aux ailes malhabiles retombant comme d'informes moignons. Plus tard, l'autel de Bâle traduira lui aussi, mais d'une façon moins maladroite, cette disposition des sarcophages.

Puis, au XIe siècle va naître sur les façades des églises où elle se reproduit à l'infini ce que M. Henri Focillon appelle « l'antique famille des personnages sous arcades, immobiles, frontaux, continuant le type canonique greco-romain » (1). A Azay-le-Rideau l'artiste retient quelques gestes qu'il répète identiquement sans se lasser. Bénissant de la main droite, de la gauche ramenant la toge par devant, demi-tournés à droite pour permettre une timide étude de draperies, les apôtres se ressemblent tous avec leur aspect trapu, et cette grosse tête empruntée aux personnages des tombeaux de basse époque. On pourrait suivre la lignée de ces innombrables représentations dans toute la France du XIe siècle, de Marcillac-du-Lot à Étretat, et de Valréas aux églises bourguignonnes. La formule atteindra son développement le plus majestueux

(1) H. Focillon, *Apôtres et jongleurs*, dans *Revue de l'Art*, 1929, I, p. 21.

dans la célèbre façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. La vogue de cette disposition se prolonge jusqu'au Portail Royal de Chartres, à une époque où la sculpture a appris l'art du mouvement, et où l'artiste fera vivre et s'agiter sous des arcades les apôtres du linteau. La formule sera même employée ailleurs que sur les surfaces planes et rectangulaires des façades ; dans l'église de Rucqueville, un sculpteur normand aura l'audace de l'adapter à la corbeille d'un chapiteau où, sous des arcs portés par des colonnes, des personnages glabres, les cheveux traités par mèches, bénissent d'un geste bien connu (1).

III. Du chapiteau classique au chapiteau roman.

A l'époque carolingienne les artistes français s'étaient inspirés de presque toutes les variétés de chapiteaux antiques. Plus tard, au XIe et au XIIe siècle, il n'en fut pas ainsi. Le chapiteau ionique n'eut, pour ainsi dire, aucun succès ; seuls les chapiteaux corinthiens et composites furent reproduits. Ces deux types d'ailleurs connurent une fortune considérable, et du chapiteau corinthien sortit véritablement le chapiteau roman.

Les artistes français de l'époque romane ont été hantés par le chapiteau corinthien. Ils le connaissaient naturellement sous la forme qu'il avait prise dans l'art de la décadence romaine (*fig.* 28), c'est-à-dire un chapiteau plus haut que large, où deux volutes d'angle entre lesquelles s'inscrit une rosette surmontent une double collerette de feuilles d'olivier (2). Parfois ils l'imitent fidèlement avec ses feuil-

(1) Fig. dans P. Deschamps, *La sculpture romane*, pl. 79. C'est à des chapiteaux de ce genre que pense M. Focillon (*L'Art des sculpteurs romans*, p. 141), lorsqu'il dit : « On peut considérer certains chapiteaux comme des antependia simplifiés et repliés, avec leurs panneaux latéraux en retour d'angle. »

(2) « Les feuilles les plus anciennes (Tivoli, Préneste) imitaient l'acanthe frisée ; les plus récentes représentent soit une acanthe à contours adoucis, soit le feuillage de l'olivier (Jupiter Stator) ». Choisy, *Histoire de l'Architecture*, I, p. 549.

lages ornementaux superposés (Vézelay, *fig.* 29 ; la Charité-sur-Loire) qui copient d'aussi près que possible les feuilles d'olivier des modèles. Parfois la forme générale est seule gardée, et les feuillages sont traités de libre façon ; parfois encore le modèle antique se combine avec un élément barbare comme dans l'étrange chapiteau de Besse-en-Chandesse où, sur une corbeille corinthienne, est jeté un filet d'entrelacs (1). Très souvent les artistes placent aux angles et au centre de la corbeille, à la place occupée par les volutes et la rosette, des figures d'hommes ou d'animaux. Déjà les Romains avaient, parfois, remplacé les volutes et la rosette par de semblables figures qu'on rencontre, du reste, dès l'art héllénistique (2). Mais la grande originalité des sculpteurs romans est d'avoir systématisé ce qui, avant eux, ne constituait encore qu'une exception, et d'avoir définitivement adapté la forme humaine ou animale au cadre du chapiteau.

Une série de tâtonnements a été nécessaire pour aboutir à ce résultat (3). D'abord les sculpteurs ont placé sous les volutes ou les caulicoles, des têtes humaines qui les soulignaient. Puis, ils ont supprimé ces volutes en les remplaçant par des corps d'hommes ou d'animaux dont l'enroulement reproduit la forme générale du motif disparu. A St-Benoît-sur-Loire, par exemple, une tête humaine frontale remplace au centre la rosette, et deux monstres à corps d'oiseau et gueule de serpent simulent par leur arabesque l'enroulement des volutes d'angle. De même, à St-Pierre de Chauvigny, une tête humaine est placée juste au centre ; au-dessous, deux corps de profil sur lesquels est perché de chaque côté un grand oiseau qui s'infléchit pour becqueter l'épaule, suivent la courbe de la volute primitive (4).

(1) *Congrès Archéologique*, *Clermont-Ferrand*, 1924, p. 255 (pl.).

(2) Voir Cagnat et Chapot, *Manuel d'Archéologie romaine*, t. I, p. 37.

(3) M. Baltrusaïtis dans sa *Stylistique ornementale* a magistralement démontré que l'ordonnance du chapiteau roman obéissait à des canons rigides, il a dit l'importance des volutes, celle du registre horizontal et du registre vertical. Mais l'origine corinthienne de son « chapiteau à crochets » ne l'intéressant pas, nous avons repris ici sa démonstration sur les points qui se rapportent à notre sujet.

(4) P. Deschamps, *Sculpture romane*, pl. LXVIII B.

Certains artistes s'efforcent d'imiter surtout la rosette médiane. C'est dans cette intention qu'à S[t] Bénigne de Dijon un personnage porte sur un corps réduit une tête immense qui va jusqu'au milieu du tailloir (1). A Nouvion-le-Vineux, une tête de taureau semble clouée au centre du chapiteau, et deux femmes placées aux angles la tiennent par les oreilles (2). Le même souci fait jaillir juste au centre de la corbeille d'un chapiteau du cloître d'Arles la tête d'un cavalier vu de profil sur son cheval. A Marizy-S[t]-Mard (3) encore, deux monstres énormes serrent dans leurs mâchoires endentées qui se rejoignent la petite tête d'un homme dont le corps volontairement stylisé et les jambes palmées révèlent le caractère purement ornemental. Parfois l'ariste cherche à reproduire l'effet d'une rosette en creux, en détachant sur le clair des reliefs un cercle sombre juste au centre de la composition. C'est ainsi qu'à Mozac deux satyres sont montés sur des boucs dont les barbiches, traitées ornementalement, se rejoignent en dessinant un cercle noir au fond du chapiteau. De même à S[t]-Andoche de Saulieu, comme à Autun, deux lions dressés tracent en haut du chapiteau, avec leurs gueules symétriquement ouvertes, l'image de la rosette.

D'autres sculpteurs s'appliquent surtout à imiter les volutes et placent dans ce but, de façon rigoureuse, des têtes aux angles du chapiteau, comme à Mozac où, à chaque retombée du tailloir, figure la tête d'un grand aigle dont l'aile vient couvrir la moitié de la corbeille (4). A Lescar, des monstres adossés suivent la courbe des volutes disparues, et viennent ouvrir leur gueule exactement aux angles, au-dessus de la tête du petit être humain (5).

Mais, le plus souvent, les artistes cherchent à reproduire exactement tous les éléments du chapiteau romain, et à remplacer à la fois les volutes et la rosette par des têtes

(1) P. Deschamps, *op. cit.*, pl. III.
(2) Fleury, *Antiquités de l'Aisne*, t. III, p. 128, fig.
(3) E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'Ancien diocèse de Soissons*, t. II, pl. LXXIII.
(4) *Congrès Archéologique, Moulins-Nevers*, 1913, p. 134.
(5) P. Deschamps, *Sculpture romane*, pl.XXVII. Voir aussi les monstres, affrontés dont la tête retournée se place à l'angle du chapiteau à Morienval et à Lhuys (pl. V et LXXI de Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*).

d'hommes et d'animaux. Cette préoccupation se trahit à chaque instant, aussi bien dans les chapiteaux purement décoratifs que dans ceux où la sculpture a voulu raconter une histoire.

Dans les chapiteaux de la première espèce on note par exemple à S[t]-Menoux, des têtes aux angles et un nœud d'entrelacs au centre (1). A Souvigny se trouve répété plusieurs fois l'effet des têtes humaines au centre et aux angles (2). A S[t] Genest de Nevers des rosettes sont tracées entre des têtes de lions de la gueule desquels sortent de beaux rinceaux (3). A Autun, un chapiteau figure un homme couché sur les épaules et les genoux duquel sont perchés des aigles dont les têtes s'ordonnent aux angles, avec, au centre, une pomme de pin. En Auvergne, les aigles de S[t]-Nectaire, dont l'effet semble repris à S[t]-Paulien près du Puy, étalent majestueusement leurs ailes, tandis que leur tête se place exactement au milieu (4). Parfois l'artiste conserve les éléments antiques pour les combiner avec les éléments nouveaux qui les remplacent. Ainsi, aux Saintes-Maries-de-la-Mer, des têtes sont placées aux angles de la corbeille, tandis qu'au milieu se détache une vigoureuse rosette. A Saintines, dans le Soissonnais, une tête occupe, au contraire, le centre, tandis qu'aux angles des volutes donnent l'accent.

Dans les œuvres de la seconde espèce, à tendance iconographique, l'adaptation ingénieuse des formes antiques est encore plus curieuse. Un chapiteau de la porte Miégeville à S[t] Sernin de Toulouse raconte l'expulsion du Paradis de nos premiers parents. L'ange, dont les cheveux bouclés rappellent ceux de quelque éphèbe romain, se trouve à l'angle, Adam juste au centre, Ève à l'angle opposé, ce qui donne une grande harmonie à la composition ainsi distribuée. A S[t] Sernin encore, des anges, la tête placée sous chaque volute, portent, en se retournant en arrière, le buste du Christ bénissant (5). A la Sauve, en Gironde, Daniel debout au milieu de

(1) *Congrès Archéologique, Moulins-Nevers*, 1913, p. 72.
(2) *Ibid.*, p. 194.
(3) *Ibid.*, p. 356.
(4) Abbé Rochias, *B.M.*, 1909, p. 238.
(5) P. Deschamps, *Sculpture Romane*, pl. VIII A.

la corbeille, caresse les têtes des lions sous la volute d'angle. M. Louis Bréhier a remarqué l'absolue généralité de la règle en Auvergne (1). Le sculpteur de Mozac, en effet, dans un groupement qui n'est pas laissé au hasard, présente (*fig.* 35) les Saintes-Femmes de face, l'une au centre, les autres sous chacun des angles du tailloir ; par derrière une draperie dessine l'arabesque du profil classique. A Ennezat l'usurier à genoux et les deux personnages qui le tiennent répètent fidèlement l'ordonnance connue (2). De même au cloître du Puy, l'abbé qui figure sur un des chapiteaux, et dont la tête est à l'angle, a soin de placer sa crosse bien au milieu de la corbeille, tout près du tailloir pour se conformer au canon établi (3). Si, en Poitou, les artistes souvent emportés par la prolixité bavarde de leur génie, n'observent pas exactement ces règles, on y rencontre cependant à Chauvigny un magnifique chapiteau où les ailes d'un Ange occupent toute la largeur de la corbeille, tandis que la tête de celui-ci, placée au centre, remplace la rosette (4). En Provence un chapiteau de St-Pons représente la crucifixion de Saint André ; le saint est étendu sur la croix, au milieu ; aux angles vont se placer les deux têtes des bourreaux tenant des cordes (5). Au cloître de St Trophime d'Arles une Nativité est contrainte de se plier au cadre traditionnel ; la Vierge couchée pose sa tête nimbée à la place d'une volute, alors que la tête de St Joseph tient celle de l'autre, et que l'Enfant Jésus dans son berceau occupe avec le bœuf et l'âne la place de la rosette (*fig.* 39). La Bourgogne enfin présente de très nombreux exemples de cette curieuse transposition des formes classiques. A St-André-le-Bas de Vienne, tandis que Job cautérise ses horribles plaies, sa femme et son ami, avec des gestes non équivoques

(1) Bréhier (L.). *L'homme dans la sculpture romane*, pp. 29 et 30. Les animaux et les hommes « sont disposés symétriquement, de manière que des têtes remplacent aux angles les caulicoles ou même les volutes et qu'un motif quelconque, parfois la tête d'un autre personnage, tienne la place dans la rosette centrale ».

(2) *Congrès Archéologique, Clermont-Ferrand*, p. 150.

(3) Thiollier, *L'architecture.... romane dans l'ancien diocèse du Puy*, p. 53.

(4) L. Hourticq, *Vie des images*, p. 66.

(5) K. Porter, *Romanesque Sculpture...*, pl. 1269.

de dégoût, s'écartent aux angles de la corbeille ; le rythme des trois figures s'ordonne (*fig.* 33) suivant le canon immuable. Presque tous les chapiteaux de Vézelay sont construits d'après le même principe, notamment la Tentation de Saint-Antoine, la Sagesse et la Folie, et le Veau d'or. Le plus caractéristique peut-être est celui qui commente la parole de l'Évangile : « Et videbit omnis caro salutare Dei » (1). Au centre, la rosette est devenue un nimbe rond où est dessinée une croix ; deux animaux dressés semblent adorer celle-ci, et, sous les volutes d'angle, deux figures montrent du doigt le médaillon crucifère.

Notant la rigoureuse obéissance à la formule antique M. Baltrusaïtis a écrit : « Les silhouettes gardent leur place sur la corbeille et ce n'est qu'en variant les détails des vêtements et des gestes..., que l'artiste renouvelle l'iconographie sans modifier la structure » (2). A cette observation judicieuse ajoutons que la disposition classique, le programme décoratif s'imposent aux artistes avec une force telle que, lorsque l'histoire à retracer ne peut s'y plier, le sculpteur n'hésite pas à donner une entorse aux règles iconographiques traditionnelles : il sacrifie la vraisemblance au caractère décoratif. Au cloître du Puy, par exemple, l'agneau crucifère est rendu presque méconnaissable par la pose où l'a contraint le sculpteur pour loger sa tête (*fig.* 40) à la place de la rosette. A Notre-Dame-du-Port, l'ange qui tient la barbe d'Adam saisit de l'autre main, pour assurer la symétrie des volutes, un ornement de feuillage. A St-Nectaire, la tête du Christ de la Transfiguration, au lieu de dominer la composition, est reléguée à l'angle. Sur un chapiteau du Musée d'Arles, le sculpteur, avant tout soucieux de conserver la formule et le rythme obligatoires, a fait monter sur le dos des lions de Daniel un petit personnage nu qui se trouve là uniquement pour fournir avec sa tête une rosette aux faces latérales, et dont la présence, autrement

(1) Luc, III, 6.

(2) *La Stylistique ornementale...*, p. 223. Encore p. 222 : « C'est toujours la même figure, inscrite au même endroit du chapiteau qui change de nom, de masque et de vêtements, qui renouvelle son rôle. »

inexplicable, a fourni aux amateurs de symbolisme et d'iconographie une occasion de commentaires sans fin (*fig.* 46).

C'est à la vogue universelle de cette ordonnance de chapiteau dérivé du corinthien que l'on doit encore attribuer sans doute certains motifs comme l'aigle à deux têtes de Moissac et les monstres bicéphales de Paray-le-Monial, à l'origine desquels on peut penser moins à une provenance orientale qu'à une pure préoccupation de symétrie ornementale. C'est à la même cause qu'il faut faire remonter la fréquence particulière de certaines représentations comme celle de Daniel entre les lions, due moins à une dévotion spéciale qu'à une raison manifestement plastique, ce thème fournissant exactement les trois éléments, cherchés ou transposés, de la rosette et des volutes classiques.

Il convient de signaler, après l'influence du chapiteau corinthien, celle du chapiteau composite ou hybride, plus trapu que le corinthien, et dépourvu des collerettes d'acanthe. Une tête formant rosette s'y inscrit entre deux volutes, elle prend une importance particulière, et remonte presque au niveau du bord supérieur du tailloir. A Nîmes, par exemple, un chapiteau gallo-romain présente une tête ainsi disposée en fort relief au centre d'un tailloir creusé en demi-cercle dominant les volutes qui sortent de feuillages.

On retrouve le même effet dans un chapiteau d'Arles du cloître de S[t] Trophime, et à Saulieu où c'est une tête de hibou cette fois, qui s'élève en faisant saillie jusqu'au bord supérieur du tailloir. Ces exemples fournissent une nouvelle preuve de la curiosité des artistes pour toutes les formes adoptées par l'art antique, et dont ils suivent fidèlement les variations.

Les chapiteaux décorés simplement d'un cercle de rinceaux (1) qu'on trouve en Provence comme en Lombardie, à Arles, S[t]-Gilles, S[t]-Paul-de-Mausole, et jusqu'à Nevers (2), au cloître du Puy, à S[t] Sernin de Toulouse, à S[t] Eutrope de Saintes, sont dues à des imitations analogues. Cette forme,

(1) Ils ont été étudiés après Lefèvre-Pontalis (*B.M.*, 1922, p. 198), par G. Goddard King dans *Fact and infreence in the matter of jamb sculpture* (*Art Studies*, 1925, t. IV, p. 135).

(2) Aussi Yseure, la Charité, St Ursin de Bourges.

déjà répandue à l'époque romane (1), a connu une fortune particulière dans le premier art gothique (2). Mais là les rinceaux deviennent plus grêles, et n'ont pas le caractère savoureux et gras des rinceaux du XII[e] siècle qui sont plus proches de l'art romain.

IV. Reliefs et statues.

Les sarcophages et les chapiteaux antiques ont donc fourni aux sculpteurs romans, outre le sens de certaines compositions décoratives, plusieurs thèmes où figuraient des personnages de l'Antiquité. Mais les figures des dieux de la Fable, celles des héros légendaires et des cérémonies religieuses païennes devaient être révélées aux artistes français par les statues en ronde-bosse, et surtout par les reliefs gallo-romains provenant de temples détruits, et souvent encastrés, nous l'avons montré, dans le mur des églises médiévales.

1. — *Romulus et Remus.* — C'est grâce à des sculptures de cet ordre que les fondateurs de l'ancienne Rome : « Romulus et Remulus », comme on les appelait au Moyen Age, sont passés dans l'Art Roman. Les artistes latins ayant multiplié l'image de la Louve légendaire nourrissant les Jumeaux, ce thème se rencontrait fréquemment dans la Gaule Romaine (3). On le voyait notamment à Reims dans l'un des caissons de la porte de Mars, et les habitants de la « Seconde Rome » le considéraient comme le titre de noblesse de leur cité (4).

Aussi ne doit-on pas être étonné de la retrouver à l'époque romane, à S[t]-Benoît-sur-Loire par exemple, dans une sculp-

(1) Il faut sans doute rapprocher nos chapiteaux à rinceaux d'autres également « ronds », sur lesquels le compas a tracé un cercle qui est devenu, non un enroulement de rinceaux, mais un corps d'animal courbé, oiseau, quadrupède ou même jongleur. Cf. Baltrusaïtis, *op.cit.*, p. 200, 201 et 27 (Elne, St-Paul-lès-Dax, Valence, la Charité).

(2) St Yved de Braine, Laon, Cernay près Reims, Cologne, etc.

(3) Espérandieu, *Recueil*, I, p. 99, 310 etc.

(4) Demaison, *Bulletin du Comité* 1892, p. 381. Rappelons que le groupe du Capitole à Rome a été conservé pendant tout le Moyen Age au Latran (Ph. Lauer, *Le Palais de Latran*, p. 24).

ture méplate du début du XIe siècle remployée à la face nord du clocher-porche. L'Abbé Ansart au XVIIIe siècle prétendait reconnaître ce thème dans un groupe décorant le mur de la tour nord de l'abbaye de Flavigny ; il y voyait : « une louve aux courtes oreilles tenant entre ses pattes de devant son nourrisson Romulus comme pour le présenter à l'adoration des peuples » (1).

2. — *Le Dieu Succellus.* — Courajod aimait à citer le sujet inattendu du chapiteau de l'église de Trucy-en-Laonnais au centre duquel est sculpté un grand marteau que tiennent deux personnages, une femme et aussi un homme barbu, chevelu, vêtu d'une longue tunique.

Cette œuvre curieuse, d'une exécution fruste, représente un dieu gallo-romain : Sucellus, le bon Frappeur, accompagnée de sa parèdre Nantosvelta. S'il figure à Trucy, ce n'est pas par hasard, et l'artiste roman, auteur du chapiteau, n'ignorait assurément pas sa légende. Ce dieu, en effet, souvent représenté dans l'art gallo-romain (2), passait, ainsi que son symbole, le marteau, pour protéger contre la foudre les humains et leurs habitations. Au temps de Grégoire de Tours, on marquait encore les maisons de Clermont d'un tau pour les protéger du fléau (3). Le chapiteau de Trucy est donc le curieux témoignage d'une superstition populaire d'origine païenne, assez répandue et assez forte pour faire sculpter

(1) Ansart (André-Germain). *Histoire de Sainte Reine d'Alise et de l'abbaye de Flavigny.* Paris, 1783, In-12, p. 221. Ne faudrait-il pas reconnaître plutôt dans cette description un autre thème d'origine antique, le lion tenant entre ses pattes de devant un être humain? Un cul-de-lampe de la chapelle du Mont-Carmel de la cathédrale de Metz semble conserver un souvenir, très déformé, de cette image : une truie y allaite deux enfants, nourrie par un homme fléchissant devant elle le genou (*Congrès Archéologique, Metz,* 1920, p. 21).

(2) Cf. Salomon Reinach, *Description raisonnée du Musée de St-Germain-en-Laye,* II, *Bronzes figurés,* p. 156-185. Penser à l'autel trouvé à Beaune au XVIIIe siècle (Espérandieu, n° 2079).

(3) Le marteau accompagné de la croix est sculpté sur le tombeau charentais de Laleu (XIIe siècle) conservé au Musée de la Rochelle (moulage au Musée du Trocadéro). M. le professeur Saxl nous signale d'autres exemples encore plus tardifs de l'emploi du motif du Tau dans l'Allemagne du Nord.

dans une église le symbole d'un génie destiné à la protéger de la foudre et par conséquent de l'incendie qui menaçait à chaque instant les sanctuaires du Moyen Age.

3. *Les Sacrifices antiques.* — « Bien que nous n'honorons pas les idoles, nous lisons cependant les auteurs classiques pour y apprendre les rites des sacrifices » déclarait un auteur du Moyen Age (1). Les clercs du XIIe siècle qui lisaient ainsi avec curiosité la description des rites des sacrifices antiques (2), et qui en apercevaient l'image sur les bas-reliefs gallo-romains, celui qui décorait « la porte de l'église de Beaujeu » par exemple, ont cédé à la tentation de reproduire, dans les œuvres qu'ils exécutaient ou qu'ils inspiraient, ces scènes qui les avaient frappés.

C'est ainsi qu'un chapiteau de Besse-en-Chandesse présente comme un schéma du sacrifice romain ; un personnage porte sur les épaules un bœuf dont il tient les pattes dans ses deux mains ; à gauche un homme tient la queue de l'animal ; à droite un dernier personnage d'aspect vigoureux, avec une jambe de bois, brandit un large couteau. Cette curieuse image semble s'opposer à celle du Bon Pasteur sculptée sur un chapiteau voisin, comme pour montrer les faux dieux en face du vrai.

Ce rapprochement n'est pas fortuit car, au petit portail de St Fortunat de Charlieu, où se retrouve un autre sacrifice, celui-ci est placé au-dessous de la Cène (3). La scène de Charlieu qui tient toute la longueur du linteau se développe avec de nombreux détails. On amène le taureau et les grasses brebis à l'autel du sacrifice : une des victimes, les pattes maintenues, va recevoir sur l'autel le coup de couteau mortel ; à un angle, un homme semble prêt à asséner à une autre brebis

(1) « Licet enim non colamus ydola, tamen legimus Auctores ut docetur ritus sacrificiorum ». Cf. Thurot, *Les doctrines grammaticales* dans *Notices et Extraits,* XXII, 2, p. 112.

(2) Hildebert de Lavardin les décrit en vers, *P.L.,* CLXXI, col. 1234.

(3) *Congrès archéologique, Moulins-Nevers,* 1913, p. 249 ; et surtout Abbé Henri Monot, *Charlieu.* Roanne, éd. L. Lauxerrois, 1934. In-4°, p. 26-27 et pl. 36-37 (seules bonnes phot. connues).

un coup de massue, enfin de grands personnages assis contemplent ce spectacle au centre en discourant.

A Vézelay où, au centre du tympan, le Christ répand sur ses Apôtres les dons du St-Esprit, avant de les envoyer évangéliser le monde, le sculpteur a voulu représenter autour de cette scène tous les peuples de la terre, les monstres, les malades, les infirmes qui attendent encore la parole du Christ. Sur la partie gauche du linteau, après avoir figuré toutes les tares physiques, il semble avoir voulu rappeler à côté, comme une infirmité morale plus dangereuse encore, le culte des faux dieux (*fig.* 93). L'artiste, qui connaissait sans doute certains bas-reliefs gallo-romains (1), sculpte tout un cortège accompagnant le bœuf au sacrifice. Sans doute le modèle antique est transposé à la bourguignonne, un vent violent et arbitraire soulève les tuniques, les personnages ont des formes étirées et revêtues d'un costume intermédiaire entre la toge et le vêtement du temps ; mais le rythme général de la scène, et le caractère traditionnel de la procession rituelle, sont fidèlement conservés. Aucun trait du sacrifice antique n'est ignoré du sculpteur roman, à tel point que son œuvre qui semble d'abord obscure s'éclaire admirablement lorsqu'on a sous les yeux l'article *Sacrifice* du Daremberg et Saglio (écrit par M. Toutain). Le taureau est amené par le personnage qui offre le sacrifice, il est présenté par lui au Victimaire qui, la hache à la main, est entouré de deux acolytes. Le Sacrifiant pose une main sur le flanc du taureau et l'autre sur la hache du victimaire, pour bien faire entendre à ce dernier l'office qu'il désire de lui. Puis autour, des hommes portent sur l'épaule ou à la main de hautes piques, ce sont les « Praecones » ou « Calatores », chargés de faire taire la foule pendant la cérémonie. Derrière eux s'avancent plusieurs personnages drapés avec une recherche et une grâce particulières portant un gâteau rond, un poisson, un seau ; ce sont les servants du culte (« Camilli »), qui viennent apporter les offrandes : le seau d'eau lustrale (« labrum »), le coffret à encens aujourd'hui mutilé (« acerra »), le vase rempli de vin pur, le gâteau spécial (« mola salsa »), et le poisson rituel. La marche est fermée par des archers portant leur arc à la main ou sur le dos, parfois le chargeant d'une flèche.

(1) Tels que l'arc de Suze (Espérandieu, *Recueil*, nº 16) peut-être à travers un croquis, ce qui expliquerait certains détails d'interprétation : le drapé, les membres grêles, etc. Ne pourrait-on penser à une image transmise par un manuscrit du genre du *Psautier* d'Utrecht ?

4. *Le Centaure.* Parmi les figures de la Fable, deux surtout, celles du Centaure et de la sirène ont eu dans la sculpture romane, une fortune extraordinaire. Ces deux thèmes, tout particulièrement chers aux artistes, font partie de leur répertoire ornemental courant, et il n'est guère d'église du XIIe siècle, qui n'en présente quelque specimen. On se bornera ici, sans prétendre dresser le catalogue complet de leurs représentations, à dégager quelques traits principaux des physionomies diverses et de la signification de ces monstres curieusement adaptés de l'art antique.

L'origine des Centaures qui, dans la mythologie grecque, symbolisaient les tribus sauvages nées de l'union d'Ixion et de Néphélé, se perd dans la nuit des temps. Selon L. de Ronchaud (1) le Centaure qui dans les monuments archaïques était un homme à croupe de cheval devient au VIe siècle avant notre ère un cheval à torse humain. C'est sous cette forme que le représentent les sculpteurs des métopes du Parthénon (2), et que le décrit, quatre siècle après, Callistrate : « Le Centaure était homme jusqu'au ventre, au-dessous il se terminait en cheval, joignant dans un seul corps la nature de l'homme et celle du cheval » (3). Après l'art grec, l'art romain en avait popularisé l'image dans d'innombrables statues ou reliefs décorant les Temples, les Thermes et les Arènes.

Ces centaures antiques, grands chasseurs, tiennent généralement des branches d'arbre, ou rapportent quelque gibier. A Sant' Eustorgio de Milan, un sculpteur roman copiera fidè-

(1) dans le *Dictionnaire des Antiquités*, article *Centaure.*

(2) Collignon (Maxime). *Le Parthénon.* Paris, 1914. In-4º, p. 137 et ss.

(3) « Homo erat ad ilia usque centaurus, in equum infra quatuor pedibus desinens ; equum enim atque hominem natura dimidiatos in unum corpus conjunxit » Callistrate, *Descriptio XII*, éd. A. Westermann, p. 423.

lement sur un chapiteau l'un d'eux tenant au bout d'un bâton un lièvre, et sonnant de la corne (1).

Une sorte d'aiguière en bronze ayant servi de vase liturgique, et datant du début du xiie siècle, conservée au Musée de Budapest (2), a la forme d'un Centaure. Celui-ci se tient d'applomb sur ses quatre pattes, son torse humain vêtu d'une tunique à manches courtes, ses longs cheveux bouclés couverts d'une calotte. Il brandit des deux mains un tambourin percé de trous, et sur sa croupe un petit personnage, habillé de vêtements collants, joue du fifre. Cette singulière représentation semble unique dans l'art roman ; elle paraît devoir être rapprochée de ces Centaures portant des Amourets qui sont fréquents dans la sculpture hellénistique et romaine, dont elle dérive, peut-être, par l'intermédiaire de quelque vase bachique (*fig.* 43, 44).

Le plus souvent l'artiste roman préfère une autre image provenant, elle aussi, de l'art antique ; le torse humain du centaure se retourne et fait face en arrière, tandis que le monstre tire de l'arc sur quelque animal ; ce n'est plus le centaure classique, c'est le Sagittaire du Zodiaque. On le rencontre dans toutes les régions de la France, à Saulieu, à Aubeterre, à St Sernin de Toulouse comme dans le Soissonnais. A St-Aignan-sur-Cher, au centre d'un chapiteau, un centaure retourné va tendre son arc pour achever un grand cerf déjà traversé d'une flèche (3). A Parthenay-le-Vieux se loge à l'angle d'une corbeille la tête d'un centaure qui se retourne pour tirer sur sa proie. Celle-ci d'ailleurs, le plus souvent, n'est autre que la figure suivante du Zodiaque, le Capricorne. Parfois le sculpteur modifie la posture traditionnelle ; le centaure re-

(1) Fig. dans K. Porter, *Lombard Architecture*, pl. CXXVII, 5. Cf. l'original antique dans *Dictionnaire des Antiquités*, I, 2, p. 109. Autre proche tenant un pedum et un lapin à Frazione di S. Ambrogio près Turin, fig. 7 de Daniel M. Robb, *Niccolò, a North Italian sculptor of the XIIth century*, dans *Art Bulletin*, XII, 1932, p. 374-420.

(2) E. Molinier, *Aiguière en bronze représentant un Centaure*, dans *Gazette Archéologique*, 1885, p. 161-168.

(3) P. Deschamps, *La Sculpture romane*, pl. LXV. A Maillezais, c'est un homme que vise le Centaure retourné (cf. Mlle E. Maillard, *Les façades romanes de St Nicolas de Maillezais et de N. D. de Nuaillé*, dans le *Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*, 1925-27, p. 524).

garde droit devant lui et bande dans cette direction son arc. Ou bien, à Nouvion-le-Vineux, confiant dans son habileté, il dirige ses regards en avant, tout en tirant derrière lui. D'autres fois la maladresse de l'artiste lui fait déformer très sensiblement le modèle ancien. A Civray, sur un chapiteau du portail, un centaure tire gauchement sur une chèvre qui se retourne et, faute de place, est figurée debout. A St-Paul-Trois-Châteaux, le sculpteur du croisillon sud fait du centaure (1) un monstre à quatre pattes, sorte de lion, qui ne conserve d'humain que les deux mains avec lesquelles il bande son arc en avant.

Les Centaures affrontés se prêtent à des combinaisons décoratives infinies. A Bruyères, courant dans des directions opposées, ils se retournent pour décocher une flèche sur un oiseau placé entre eux deux au centre de la corbeille du chapiteau. A Aubeton, ils luttent l'un contre l'autre, armés de haches et de boucliers ronds, en dessous de l'agneau crucifère (2).

On trouve parfois dans la sculpture romane des Centauresses. A Issoire par exemple en face du Centaure se voit une femme aux longs cheveux dont le torse est posé sur le corps d'un cheval, et que le sculpteur a coiffée d'un bonnet ressemblant au « galerus » romain (3). Un sculpteur allemand a même figuré à Halberstadt une Centauresse allaitant deux petits enfants (*fig.* 42) qui ont encore la forme humaine (4) ; il s'est sans doute souvenu dans cette occasion du tableau célèbre de Zeuxis décrit par Philostrate qui représentait aussi une Centauresse entourée de ses enfants (5). Peut-être d'ailleurs le connaissait-il par une reproduction

(1) *Congrès Archéologique, Avignon*, 1909, I, p. 144.

(2) Fleury, *Antiquités de l'Aisne*, III, p. 143. Cf. aussi *B. M.*, 1933, p. 22 (centaure de St-Myon en Auvergne) et les deux centaures affrontés se tirant la barbe à Charlieu (abbé Monot, *Charlieu*, pl. 8).

(3) *Congrès Archéologique, Clermont-Ferrand*, 1924, p. 89-91.

(4) Dehio et Bezold, II, p. 351.

(5) Philostrate, *Imagines*, II, 3, éd. A. Westermann, p. 366-367 : « Centauri isti infantes alii incunabulis jacent colligati... aliis bene est mammaque lacte affluente rident, alii sub matribus saliunt, alii in genua eas procumbentes amplectuntur,... atque parvuli quidem dum adhuc lactant forma nondum sunt perfecta qui vero jam saltant ».

sculptée, puisque la Centauresse avec ses enfants accompagne Dionysos et son cortège sur des sarcophages romains, celui de St Médard d'Eyran par exemple (1).

Enfin parfois, et c'est là, comme l'a montré M. Mâle (2), un souvenir des *Bestiaires*, le Centaure accompagne la Sirène. L'association de ces deux figures était d'ailleurs déjà courante dans l'Antiquité, puisque Virgile décrit aux Enfers l'un près de l'autre la Scylla et le Centaure (3). Aux exemples romans rencontrés par M. Mâle à St Sernin et à Agen, on ajoutera celui de St Maurice de Vienne où un centaure lutte, targe en main, contre une sirène (4), et celui de Notre-Dame de Die représentant un combat semblable (5).

5. *Les Sirènes*. La Sirène antique se présente sous deux formes. Elle est figurée, en premier lieu, par un oiseau à tête de femme, c'est la Sirène-Oiseau, la véritable sirène de la tradition antique, celle de la Grèce où les sculptures funéraires en faisaient un symbole de l'Ame. Virgile a décrit la forme, dérivée de celle-ci, qu'elle a prise dans l'art romain : « Ce sont des oiseaux à tête de femme... Leurs mains ont des griffes, et leur visage est toujours pâli par la faim » (6).

(1) Louvre. Cf. Espérandieu, *Recueil*, nº 1242.

(2) Mâle, *Art du XIIe siècle*, p. 334. « L'auteur du *Physiologus* grec réunit dans le même chapitre le centaure et la sirène ; le miniaturiste, qui illustrait son texte, les a, lui aussi, représentés sur la même page. A l'exemple du *Physiologus* grec, le *Bestiaire* latin et le *Bestiaire* français ne les séparent pas. Quand donc on rencontre, au XIIe siècle, un centaure à côté d'une sirène, on peut croire que l'artiste a eu un bestiaire illustré sous les yeux ».

(3) « Centauri in foribus stabulant, scyllaeque biformes. » *Éneide*, VI, 286.

(4) Bégule (L.). *St-Maurice de Vienne*, p. 115.

(5) Aussi à Cunault, cf. Baronne Brincard, *B.M.*, 1930, p. 127.

(6) « Virginei volucrum vultus, foedissima ventris
proluvies, uncaeque manus, et pallida semper
ora fame » (*Énéide*, III, 216-218).

Virgile décrit ainsi les monstres qu'il appelle Harpies. Rappelons après M. Mâle, que ces sirènes-oiseaux étaient dites au XIIe siècle « lamiae », et qu'à ces lamies on attribuait les mauvais songes de la nuit. Au début du XIIIe siècle, Nicetas décrit à Constantinople des sirènes-oiseaux qu'il appelle sphinges (*De Signis* 7, éd. Becker, p. 861).

La Sirène se présente d'autre part sous la forme d'un corps féminin terminé par une ou deux queues de poisson : c'est la terrible Syclla des auteurs romains, évoquée également par Virgile : « Le haut de son corps est celui d'un être humain, d'une vierge à la belle poitrine, le bas celui d'une baleine aux queues de dauphin... » (1). Cette sirène, dont la figure s'apparente à celle des tritons, se rencontre dès l'art étrusque (2) comme dans certaines œuvres pergaméniennes (3).

La Sirène-oiseau est assez rare dans la sculpture romane. A Saint-Benoît-sur-Loire cependant aux angles d'un chapiteau, deux figures de ce type, oiseaux à tête humaine et à queue de serpent, se dressent avec autorité (4). Le thème ne prendra quelque développement qu'à la fin du XIIe siècle. Pendant une vingtaine d'années, alors, les sculpteurs français le reproduiront à l'envi (5).

(1) « Prima hominis facies et pulchro pectore virgo
pube tenus ; postrema immani corpore pistrix
Delphinum caudas utero commissa luporum. »
Énéide, III, 426-28.

La confusion des deux images et la difficulté de savoir laquelle est véritablement la Sirène est fort bien expliquée dans l'ouvrage de Claude Nicaise, *Les Sirènes*, Paris, 1691, pp. 20 ss. Montfaucon voit plus clair. Il combat « l'erreur des plus excellens peintres des derniers tems (le Primatice par exemple) qui ont représenté (les Sirènes) sous la figure de femmes, qui de la ceinture en bas avoient la forme de poissons » car ce sont alors des Néréides ; les sirènes sont des oiseaux à tête de femme (*Antiquité expliquée*, II, 389 ss.) Cf. aussi Georg Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig, Teubner, 1902.

(2) Picard (Charles). *La sculpture antique*, II, p. 328.

(3) Nous pensons par exemple à la base du siège de Mitylène reproduit par Pococke, *Description of the East*, II, Londres, 1745, pl. 39, ou à une tritone citée par Reinach (*Répertoire*, IV, p. 249).

(4) Fig. dans Mâle, *Art religieux du XIIe siècle*, p. 337.

(5) St Maclou de Pontoise, St-Loup-de-Naud, Noyon, Sens, St-Julien-le-Pauvre à Paris, etc. Rappelons en finissant qu'Hildebert de Lavardin dans son *Physiologus* donne à ces sirènes-oiseaux une forme qui ne semble pas avoir eu grand succès dans l'art de son temps :

« Ex umbilico constat pulcherrima virgo
Quodque fecit monstrum volucres sunt inde deorsum ».
P. L, t. CLXXI, col. 1222.

La Sirène-poisson, au contraire, a connu dès le XIe siècle une vogue considérable sous la forme de la « Scylla » à deux queues. C'est qu'elle était particulièrement décorative. On la plaçait au centre du chapiteau, chacune de ses queues sous une volute d'angle. Sa forme permettait dans les voussures une série d'heureuses superpositions, elle ornait enfin tout naturellement l'espace triangulaire qui se trouvait aux retombées des arcs. Aussi voit-on se multiplier partout dans l'art roman cette sirène à deux queues, soulevant de chaque main l'extrémité de celles-ci. Dès la plaque de Moulin-les-Metz et le chapiteau de St-Dié le type est fixé et l'attitude (*fig.* 48). Ils resteront invariables (1).

De cette Sirène à deux queues est né le thème de la sirène à queue unique (2) qui devint rapidement aussi fréquent. A Saint-Restitut, assise, ses longs cheveux sur les épaules, elle tient sa queue à deux mains tandis qu'une de ses compagnes nage en portant une sorte de marteau (3) : elle est associée à un poisson : au cloître St Trophime d'Arles elle élève aux angles opposés du tailloir d'un chapiteau sa queue et un gros poisson (4). A Saint Aubin d'Angers elle tient un poisson

(1) M. Baltrusaïtis pense (*Stylistique ornementale*, p. 109) que la « sirène à deux queues est née d'un rythme de dédoublement et de fusion. A l'intérieur d'un motif de palmettes, paraît une figure humaine ». Il faudrait peut-être pour cela que la sirène à deux queues n'existât pas dans l'art antique ; or on l'y retrouve, et avec le même rôle décoratif. Images de sirènes-poissons à deux queues dans S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, II, 1, 415, 2 (Cori) et 3 (Caylus). Voir aussi sur la sirène-poisson, création du Moyen-Age selon K. Porter, F. Panzer, *Der romanische Bilderfries am südlichen Chor-eingang des Freiburger Münsters...*, *Freiburger Münsterblätter*, II, 1905, p. 23 et Monneret de Villard, *La Scultura ad Ahnas*, Milan, 1923, p. 37 (qui la croit une mauvaise interprétation de sculptures orientales représentant la Terre).

(2) Ce qui nous engage à le croire, c'est que 1° la sirène à queue unique tend généralement à imiter la sirène à deux queues en élevant d'une main sa queue et de l'autre un objet quelconque, et que 2° elle n'apparaît guère qu'au XIIe siècle.

(3) *Congrès archéologique, Avignon*, 1909, II, p. 263.

(4) M. Benoît signale (*L'abbaye de S. Victor...* Laurens, 1936, p. 54) des sirènes au poisson du type de S. Trophime à St-Paul-de-Mausole, St Victor de Marseille et Apt (les deux dernières au Musée d'Avignon).

de la main droite et un grand couteau de la gauche (1).

Ailleurs le thème s'enrichit de variations nouvelles. Une console poitevine (St Pierre de Chauvigny) montre la sirène courbant de ses deux mains le cou de deux grands oiseaux.

Mais, comme cette figure à queue unique s'accommode mal au cadre du chapiteau, l'artiste emploie quelquefois deux sirènes affrontées pour conserver la symétrie : au Puy par exemple où deux sirènes disposées de la sorte tiennent de chaque main une palme. A Civray comme à St Eutrope de Saintes deux sirènes, l'une à côté de l'autre, lèvent les bras dans un geste correspondant. Sur les chapiteaux mieux ordonnés, comme celui de Moutier en Aveyron, elles posent la main sur une grappe de raisin placée au centre de la corbeille, ou, comme à Benet, St-Paul-de-Mausole et St-Aignan-sur-Cher, elles élèvent entre elles un poisson qui tient la place de la rosette antique (*fig.* 46, 47).

Purement décoratif à l'origine, le motif de la sirène à queue unique prend une signification morale ; la sirène devient le symbole des passions mauvaises, et M. Charbonneau a pu penser que le poisson remis par la sirène au pêcheur qui va le frapper de son couteau est l'âme chrétienne vouée à la perdition par l'enchanteresse (2).

6. *Satyres et Silènes.* — Des Centaures et des Sirènes on peut rapprocher les Satyres et les Silènes, compagnons de Bacchus dans ses orgies, qui ont fourni à l'art roman des figures terrifiantes ou inquiétantes, inspirant l'horreur ou la crainte du Péché.

On ne peut s'empêcher de se souvenir de ces dieux champêtres à l'aspect sauvage ou grotesque devant le Diable roman (3) au large rire panique, à la ceinture tailladée, aux pieds fourchus et à la courte queue.

(1) A Cunault elle saisit de chaque main un poisson qu'elle offre au pêcheur d'une barque voisine. A Foussais elle relève ses cheveux, et tient à la main un poisson.

(2) L. Charbonneau-Lassay, *Les sirènes de vieilles églises romanes de notre région* dans *Revue du Bas Poitou*, 1916, p. 96-109. Voir notamment p. 105, un texte curieux de Tertullien.

(3) Les diables romans les plus étonnants sont peut-être avec ceux de Vézelay, dont nous avons déjà parlé, ceux de l'église de Laffaux.

On rencontre parfois, d'autre part, des personnages montés sur des boucs, imitations et réminiscences non douteuses des Silènes antiques ; ces figures sont particulièrement fréquentes en Bourgogne et en Auvergne. A Mozac, par exemple, de beaux éphèbes couverts d'une draperie relevée sur le bras gauche, et porteurs de grandes palmes, sont montés sur de grands boucs, dont ils tiennent les cornes. A St-Nectaire un personnage, le bonnet phrygien sur la tête, juché sur un bouc, tient celui-ci par la corne pour garder son équilibre, et porte sur l'épaule une branche de vigne (1). A Bourbon l'Archambault, un Silène chevauche un bouc et sonne du cor devant un démon (2). M. Richard Hamann a, enfin, fort opportunément, rapproché certaines figures romanes où une femme nue monte à califourchon sur un bouc des images antiques de l'Aphrodite « Pandemos » dont la plus célèbre a été sculptée par Scopas (3).

7. *Atlantes et Caryatides.* — L'art romain avait multiplié les images d'atlantes. Partout il avait employé ceux-ci, debout et les mains aux hanches, ou un genou en terre, ou accroupis dans les postures diverses convenant à l'effort surhumain par eux déployé pour porter quelque membre d'architecture (4).

Un notamment (Lefèvre-Pontalis, *Arch. rel... de Soissons*, pl. XXX), ailé, nu, aux oreilles de loup et aux pieds fourchus, saisit par les cheveux une femme symbolisant l'Avarice. Cf. *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* par Charlotte Fränkel. Halle, 1912, in-8°, et l'ouvrage ancien de Conze, *Antike Satyrdarstellungen und die Gegenbilder in der modernen Kunst* (hollandais). Leipzig, 1891, In-4°. Sur le diable roman et ses origines antiques, nous renvoyons au diplôme d'études supérieures présenté à la Faculté des Lettres de Paris par M. Charles de Bourbon-Busset en 1937.

(1) Rochias (abbé). *Les Chapiteaux de St Nectaire, B.M.*, 1909, p. 239. Pour les antiques, voir par exemple Reinach, *Répertoire*, II, 1, 65 et 72.

(2) *Congrès archéologique, Moulins-Nevers*, 1913, p. 50. A S. Pierre de Montmartre, un homme barbu relève la queue d'un bouc (Witkowski, *l'Art profane à l'Église*, I, p. 104, fig., il cite le même sujet traité plus tard sur un miséricorde de stalle à Aerschot, ibid., II, p. 65).

3. R. Hamann, *The Girl and the Ram* dans le *Burlington Magazine*, t. LX, 1932, p. 91. Voir pour le prototype antique Pausanias, VI, 23, 2 et Séchan dans le *Dictionnaire des Antiquités* (article *Vénus*).

(4) Cf. J. Guadet, dans le *Dictionnaire des Antiquités*, article *Atlante* (I, 1, p. 525-526) et Reinach, *Répertoire*, II, 2, 424.

L'art roman a hérité de cette figure décorative dont il a, lui aussi, fait un très grand usage. Dès l'époque carolingienne, on trouve des atlantes supportant le tailloir sur un chapiteau de l'évangéliaire de St Médard de Soissons ; sous les canons de l'évangéliaire de Gandersheim, un atlante semble en soutenir les colonnes (1). D'autres exemples sont fournis par la Bible de St Aubin d'Angers (2), et par celle de St Martial de Limoges (3).

On rencontre ces figures dès les premiers essais de sculpture des artistes bourguignons, sur un chapiteau de la crypte de St Bénigne de Dijon sculpté vers l'an mil : un homme à la longue barbe, vu à mi-corps, soutient de ses mains levées le tailloir du chapiteau (4). Puis, à la façade de l'église de Morlaas, des hommes vigoureux, assis dos à dos, réunis à la ceinture par une chaîne de fer, soulèvent péniblement les colonnes du trumeau. De même à Autun, deux personnages enlacés par un feston unissent leurs efforts pour soulever le tympan de St Lazare (5). Dans l'art funéraire, des atlantes portent parfois la dalle du tombeau (6). D'autres, sculptés

---

(1) Fig. dans Boinet (Amédée), *La Miniature carolingienne*, Paris, 1913, pl. XCI.

(2) Boinet, *op. cit.*, pl. CLI.

(3) Lauer (Ph.). *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, pl. XXXVII, ss.

(4) A. Kleinclauz, *Dijon*. Paris, Laurens, 1919, p. 18. Un autre chapiteau, reproduit à côté, montre le même thème traité de façon ornementale.

(5) Terret, *La Sculpture bourguignonne, Autun*, t. I, p.86. L'universalité de cette forme est attestée par un exemple cité en Hongrie. M. Gál (*L'Architecture religieuse en Hongrie*, p. 31) note au portail occidental de la cathédrale d'Esztergom, deux colonnes portées par des atlantes courbés, les mains liées derrière le dos, un genou en terre.

Nous pensions rapprocher des atlantes ces lions portant des colonnes sur leur dos qu'on rencontre à l'époque romane dans les régions touchées par l'influence lombarde : A Vienne, Aix, Embrun, St Gilles du Gard (autres exemples dans Enlart, *Manuel*, I, p. 396), dans la Creuse (Lacrocq, *Les Églises de France, Creuse*, p. 185, 187, etc.) et jusqu'en Hongrie, à la cathédrale d'Esztergom (Gal, *op. cit.*, p. 31). Mais peut-être ce motif est-il d'importation orientale, puisque M. François Benoît (*L'Architecture, Antiquité.* p. 141, fig. 87) le montre sur un bas-relief de Koijoundjik.

(6) Le tombeau de St Lazare à Autun d'après une enquête du XIIe siècle citée dans Mortet-Deschamps, *Recueil de textes*, II, p. 122.

sur des modillons, élèvent leurs bras pour soutenir la corniche des églises.

Les plus fréquents sont ces hommes aux bras levés qui, sur les chapiteaux, semblent élever le tailloir sur leurs mains, à S[t] Remi de Reims, par exemple, où un chapiteau de stuc en fournit un bel exemple (1). Souvent d'ailleurs l'aspect antique s'efface, et à Beaulieu ce sont des hommes du XII[e] siècle qui sont représentés accroupis aux angles et les bras levés. D'autres, plus modernisés encore, à l'arcature du chevet de S[te] Marie de Serres, plient sous le poids du tailloir et s'encouragent l'un l'autre par ces cris reproduits au-dessous : « Leve, adjuva » (2).

Leurs emplois se multiplient sous les formes les plus variées. Certains atlantes sculptés sur des pierres en encorbeillement, à Pompierre, accroupis les mains aux genoux, soutiennent le linteau. D'autres sont employés par les sculpteurs poitevins qui font retomber sur leur dos le pendentif d'une coupole. D'autres enfin soutiennent une cuve baptismale qu'ils portent des deux mains ; ou bien, comme au cloître de S[t] Trophime d'Arles, la vasque du bénitier repose sur la tête d'un homme qui, le genou en terre, la soutient de la main (3).

Une autre figure décorative chère à l'Antiquité (4) et voisine de la précédente, la Caryatide, est plus rare dans l'art roman. Elle n'a cependant pas été complètement ignorée des artistes. A Ratisbonne (5), en effet, de petites figures trapues,

(1) Autres du même type à Fléac (George, *Églises de France, Charente*, p. 113, fig.)

(2) Brutails, *Vieilles églises de la Gironde*, p. 255. Personnage criant du même genre à San Clemente de Rome.

(3) Lefèvre-Pontalis. *Les bénitiers cariatides* dans *B. M.*, 1923, p. 185-187. Rappelons que cette forme est très fréquente dans la sculpture italienne du XI[e] siècle (Baptistère de Bari, Florence, etc.)

(4) Employée même sur les sarcophages. Peiresc cite le sarcophage de la Gayole, avec « aux quatre coings des nymphes qui soustiennent la corniche » (*Croquis*, VI, 2, col. 679), et à St Sauveur d'Aix l'autel était jusqu'au XVIII[e] siècle constitué par un tombeau antique sur lequel des allégories étaient scandées par des caryatides, (cf. Gaillard de Longjumeau, *Recueil des antiquités d'Aix*, 1780, n° 5).

(5) Reproduit ici d'après Hamann (Richard). *Südfranzösische Protorenaissance.* Marburg s./ Lahn 1923, pl. 15.

d'une frontalité parfaite, portent directement sur leur tête les chapiteaux d'une arcature (*fig.* 58). En France, à Civray, une figure de femme mince et droite soutient de même un chapiteau de sa tête. A Tournus, sur une face du clocher-porche, c'est un homme vêtu d'une courte tunique qui, droit, supporte sur sa tête le bas d'un chapiteau.

De telles images, et c'est là surtout leur intérêt, ont peut-être exercé une influence sur le premier art gothique (1). Si les sculpteurs de S[t]-Denis ou de Chartres, qui en avaient gardé le souvenir, n'osent pas faire porter les chapiteaux par les saints des portails, ils adosseront aux colonnes (2), avec lesquelles elles viennent presque se confondre, des figures dont la frontalité et les draperies aux plis verticaux évoquent la caryatide antique.

Un peu plus tard, dans les premières années du XIII[e] siècle, la caryatide apparaît encore dans l'art français. Mais ce ne sera plus la figure droite, frontale, les bras allongés le long du corps, ce sera un homme ou une femme debout adossés contre une colonne, une main levée comme pour soutenir le chapiteau qui repose sur leur épaule, l'autre abaissée tenant avec grâce un pli de la tunique. Telles sont les caryatides du Musée de Sens, sœurs aînées de celles de Jean Goujon (*fig.* 57), et telles aussi celles du Bargello (*fig.* 59).

V. — Bronzes et terres cuites antiques.

Bien que vouées, semble-t-il, par leur petitesse et leur fragilité à une disparition rapide et totale, les terres cuites comme les bronzes antiques ont été connus au Moyen Age ; ces œuvres d'art ont transmis aux sculpteurs romans quelques-unes des formes créées par les artistes grecs.

Le cas le plus curieux est peut-être celui du *Tireur d'épine.* On sait qu'au V[e] siècle avant J.-C. un fondeur du Péloponèse (3)

(1) Selon M. Marcel Aubert, *Le début de l'art gothique*, 1929, p. 63.

(2) Chipiez cite (dans le *Dictionnaire des Antiquités*, article *Caryatide*), certains exemples antiques de caryatides adossées à des piliers, un notamment à Loukou dans le Péloponèse.

(3) Collignon. *Histoire de la Sculpture grecque*. I, p. 416-419.

avait élevé à un vainqueur de stade une statue le représentant assis sur un rocher, le pied gauche posé sur le genou droit, tirant une épine de son pied. Cette figure avait connu dans l'antiquité un prodigieux succès, attesté par les nombreux bronzes qui, dans les Musées et les collections (1), en conservent l'image. Dans la Gaule Romaine en particulier les figurines de terre cuite avaient abondamment répandu ce thème. M. Blanchet (2) en a retrouvé à Clermont, à Moulins, à Bordeaux, à Mézières, ailleurs encore.

Ce morceau de bravoure à l'arabesque audacieuse et séduisante dont les terres cuites antiques avaient multiplié l'image sera, grâce à leur intermédiaire, révélé aux artistes du Moyen Age. Et, en haut des canons d'évangéliaires, dans les peintures murales, sur les chapiteaux et les portails, une composition en triangle, imitée du « spinario » antique vient souvent nous frapper (*fig.* 54, 55, 56).

Une des plus anciennes figurations médiévales du tireur d'épine se rencontre dans un manuscrit du début du XIIe siècle, la seconde *Bible* de St Aubin d'Angers (3). Au-dessus des canons de ce manuscrit, qui présente d'ailleurs bien d'autres singularités, on aperçoit d'un côté un homme vêtu d'une courte tunique assis sur un tertre, portant sur le genou droit le pied gauche, de la plante duquel il extrait une épine. De l'autre côté, comme par une sorte de maladroite transposition, un autre personnage retire également une épine de son pied gauche qu'il se borne à relever par derrière. A peu près de la même époque, vers 1120, le sculpteur du tympan de Vézelay place un tireur d'épine parmi les infirmes et les malades qui entourent la scène de la Pentecôte (4). Dans le même temps aussi, un bronzier de l'école d'Hildesheim qu'on sait toute pénétrée d'influences antiques reproduit le « spinario » sur la dalle funéraire d'un évêque de Magde-

(1) Migeon (G.). *Monuments Piot*, XVI, 1909, p. 95-97.

(2) Blanchet (A). *Les figurines en terre cuite de la Gaule Romaine*, dans *Mémoires des Antiquaires de France*, LI, 1890, p. 190 et LX, 1901, p. 76.

(3) Boinet (A). *Quelques oeuvres de peinture exécutées à l'abbaye de St Aubin d'Angers...* dans *Congrès Archéologique, Angers*, II, 1910, p. 161 et *Miniature Carolingienne*, pl. CLII. Le dessin est au fol. 207 du ms.

(4) Cité par M. Mâle, *L'Art du XIIe siècle*. Paris, 1924, p. 329.

bourg (1). Le thème est surtout fréquent dans la région du Sud-Ouest où la fantaisie des artistes (2) se donne libre cours : on le rencontre sur des modillons à Ste Eulalie de Benet et à St Hilaire de Foussais (3), à l'intérieur de la cathédrale de Poitiers (4), sur un chapiteau de la nef de St Pierre de Melle et dans un des bas-reliefs qui encadrent le portail de l'église de Petit-Palais (5).

Au XVe siècle, en Italie, lorsqu'on aura retrouvé le bronze du Capitole, Brunelleschi, dans son projet pour la porte du Baptistère de Florence, placera un « spinario » à côté d'Abraham sacrifiant son fils. Après lui, les artistes italiens et français (6) reproduiront sans se lasser pendant deux siècles ce

(1) Signalé déjà et reproduit par E. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1886, I, p. 14. Cf. Panofsky, (E.). *Die deutsche Plastik d. 11.-13. Jahrh.*, 1924, p. 93, pl. 23 ; aussi p. 270 du *Handbuch der Kunstwissenschaft* de Burger et Brinckmann (*Die Malerei und Plastik des Mittelalters*, de J. Baum, 1930). Un autre spinario roman est signalé à la façade de S.-Étienne de Vienne par M. Réau (*Vienne*. Paris, Laurens, 1932, p. 24) après M. Hans Tietze (*Geschichte ..... des Sankt Stephansdomes....*, *Oesterreichische Kunsttopographie*, XXIII, 1931, p. 123).

(2) Faut-il parler ici de fantaisie? J'avais d'abord pensé que le sujet pouvait avoir un sens mystique, qu'on pouvait y voir l'homme se libérant de ses mauvais penchants. Mais le Dr Heckscher veut bien me signaler un passage de l'*Itinéraire* de Magister Gregorius (*Journal of Roman Studies*, IX, Londres, 1919, p. 49) dans lequel le Spinario est décrit comme une image priapique : « Cui si demisso capite velut quid agat exploratorus suspexeris, mire magnitudinis virilia videbis. »

(3) Maillard (E.), *Les sculptures romanes dans l'église St Hilaire de Foussais*, dans *G.B.A.*, 1930, p. 164.

(4) Auber (abbé). *Histoire de la cathédrale de Poitiers*. Paris et Poitiers, 1849, I, pl. VIII, nos 32 et 43. Élisa Maillard, *Les sculptures de la Cathédrale... de Poitiers*. Poitiers, 1921, in-4o, p.44 (2 modillons, mur nord et façade occidentale).

(5) Aussi à St Étienne de Lisse et Castelvieil, cf. Brutails, *Les anciennes églises de Gironde*, p. 227 et pl. ; M. Crozet (*Art roman en Berry*, p. 350) signale un souvenir du thème dans une fresque romane de Brinay (Cher).

(6) Florimond Robertet, le grand amateur du début du XVIe siècle, avait parmi ses bronzes un « tireur d'épine de son pied » (cf. *Bull. des Antiquaires de France*, XXX, 1867, p. 44) : de même Marguerite d'Autriche possédait (inventaire de 1523 cité par Ghislaine de Boom, *Correspondance de Marguerite d'Autriche*. Bruxelles, 1935, p. 165) « un petit mannequin tirant une épine de son pied, bien ex-

thème traditionnel. Mais on vient de voir que sur ce point les sculpteurs romans les avaient largement devancés.

D'autres reproductions de terres cuites et de bronzes antiques pourraient encore être mentionnés. Enlart (1) a signalé les rapports existant entre le parti pris de décoration des cuves baptismales du Nord de la France, et celui des poteries romaines trouvées dans la même région. Collignon (2) a fort judicieusement rapproché un chapiteau de l'église d'Amersan en Gironde, où une femme soulève des deux mains le devant de sa longue tunique remplie de fruits en découvrant le bas de son corps, d'un bronze antique conservé à Bordeaux représentant *la Fécondité.* Mais les exemples précités suffisent à montrer le rôle joué pour les œuvres de la petite sculpture antique.

VI. — Les manuscrits astronomiques.

A celle des sculptures gallo-romaines est venue s'ajouter l'influence de la peinture antique sous la forme des manuscrits illustrés. Assurément, elle est moins forte que la précédente, mais elle doit néanmoins être prise en considération. Car on reconnaît, et M. Mâle en a apporté une éclatante démonstration, dans mainte sculpture romane le souvenir des œuvres peintes, et jusqu'à des conventions picturales transposées dans une matière bien différente.

quis ». Bode signale de nombreux bronzes italiens représentant ce sujet (W. Bode, *Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance.* Berlin, 1907, pl. 87-90), dans plusieurs, au jeune homme se substitue une femme. Un de ces bronzes, « une femme qui s'enlève une épine du pied » est signalée par Rodocanachi (*op. cit.*, p. 70) comme exporté de Rome en 1557. Ronsard enfin décrit (1re *Éclogue*, composée en 1560) un gobelet de bois où est figuré l'enlèvement d'une nymphe par un satyre, deux amourets tentent de faire lâcher prise au ravisseur et appellent un personnage placé à côté d'eux ;

Mais ce'st autre garçon pour-néant supplié
Se tire à doz courbé une espine du pié,
Assis sur un gazon de verte pimpernelle,
Sans se donner soucy de l'autre qui l'appelle.

(1) *Manuel,* I, p. 898-901.

(2) *Notice sur trois bronzes antiques trouvés à Bordeaux,* dans le *Bull. de la Société Archéologique de Bordeaux,* VII, 1880, p. 49-61. Bronzes d'un type connu, cf. Reinach (*Répertoire,* II, 1, 253).

Comme on pouvait s'y attendre, les sculpteurs romans n'ont pas seulement reproduit les miniatures de l'*Apocalypse* de St Sever et d'autres manuscrits chrétiens, ils ont su également se souvenir des œuvres païennes. Ils connaissaient celles-ci, moins directement, car les peintures murales romaines étaient rares en France, que par les dessins qui ornaient certains manuscrits, les traités d'astronomie et les œuvres même des poètes de l'Antiquité.

Le rôle des manuscrits astronomiques illustrés dans la diffusion des formes classiques a été considérable ; M. le Professeur Saxl en a indiqué l'ampleur dans plusieurs travaux récents (1), et M. Jean Seznec nous dira bientôt comment ces manuscrits ont fourni au Moyen Age une certaine image des dieux antiques.

Pour nous, qui devions mentionner cette source d'inspiration des imagiers romans, nous renverrons pour le détail de cette influence aux ouvrages que nous venons de citer, et nous nous bornerons à étudier quelques aspects curieux de cette vaste question.

Nous noterons rapidement que, par les manuscrits astronomiques, les artistes romans ont connu les signes du Zodiaque qu'ils ont reproduit, en les associant aux Mois, sur nombre de leurs portails (2). Nous ajouterons que certains signes, se

(1) Erwin Panofsky et F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art, Metropolitan Museum* (of New York) *Studies,* IV, 1933, p.228 ss. Voir aussi de F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Occident* dans *Der Islam,* 1912, III, 151-157 et *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* dans les *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* (*Phil.-Hist. Kl.*), Heidelberg, 1915, fasc. 6-7.

(2) Sur le Zodiaque au Moyen Age voir les listes dressées par Julien le Sénéchal dont l'ouvrage, interrompu par une mort prématurée, est malheureusement incomplet : *Les occupations des mois dans l'iconographie du Moyen Age,* dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie,* 1921-1923, p. 1-218 et Phila Calder Nye, *The romanesque signs of the zodiac,* dans *Art Bulletin,* V, 1922, p. 55-57 (l'auteur en voit l'origine dans les images du culte de Mithra que le Moyen Age

détachant de l'ensemble, ont évolué à part, prenant une signification légèrement différente de celle qu'ils avaient à l'origine. C'est le cas du Sagittaire devenu le Centaure dont nous avons dit la vogue. C'est aussi celui de « l'Aquarius » qui, multiplié par deux ou quatre, a donné forme au thème des Fleuves du Paradis (1). C'est enfin celui de la Balance qui finira par symboliser la Justice, et dont la petite figure nue est, sur un chapiteau de Vézelay, présentée par deux personnages à l'admiration des fidèles.

Mais après ces notations rapides, une étude plus serrée de certains thèmes cosmologiques semble indispensable ; nous nous attacherons donc à l'étude des Vents, des Saisons et de l'image de la Terre nourricière.

A. *Les Vents*. Les manuscrits astronomiques représentent le plus souvent les Vents comme des hommes nus, les joues gonflées, expirant avec force de l'air (2). C'est de cette image

n'aurait pas détruites ?). Une des premières études sur ce sujet, est celle de Le Gentil, *Observations sur plusieurs monuments gothiques sur lequels on a gravé les signes du Zodiaque*, dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences* de Paris, 1788, pp. 390 ss.

(1) Voir pour l'origine de ce thème, Saxl, *Verzeichnis...* pl. 1-4. Les fleuves du Paradis sont figurés surtout en Bourgogne ; dès le relief préroman du Musée d'Auxerre (Deschamps, *Sculpture Romane*, p. 9), puis à Cluny, à Anzy-le-Duc (K. Porter, *Romanesque sculpture*, pl. 22) à Vézelay, à Autun (Terret, *op. cit.*, II, pl. V). Il faut évoquer aussi les fleuves du portail de Parthenay et ceux de la mosaïque de St Remi de Reims « hommes versant l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sur leurs bras » (Marlot, *Reims*, II, p. 542) qui devaient ressembler à ceux de la mosaïque d'Aoste (Van Marle, II, fig. 318-319). Cf. aussi les fleuves de Damery (Lefèvre-Portalis, *Architecture religieuse... de Soissons*, pl. LXIII, 7). Tous comme l'Aquarius sont debout et versent l'eau d'une amphore qu'ils tiennent dans leurs bras.

(2) Voir par exemple le ms. B. N. lat. 8040, f. 136v° (XIe s.) où la Terre ronde est entourée de quatre têtes de vents soufflant de l'air, ou le ms. 422 de Laon avec ses huit vents nus et ailés (repr. par Fleury, *Mss. à miniatures de Laon* pl. 3bis). Ce manuscrit est de la même famille que le célèbre ms. de Reims où la figure de l'Air est accompagnée de quatre têtes ailées de Vents (*Annales Archéologiques*, I, p. 36-40, fig.). Cf. autres dans Van Marle, II, 295. Encore de même dans le *Calendrier* publié par Schäffler en 1498 (Schramm, *Bilderschmuck der Frühdrucke...* t. VII, 1926, pl. 115).

que semblent dériver certaines sculptures romanes qu'on a longtemps considérées comme des énigmes (*fig.* 94).

Un chapiteau du chœur de Cluny par exemple représente, au milieu des feuilles d'acanthe, quatre petites figures, une à chaque angle. Trois sont très mutilées, mais une se laisse lire encore : c'est celle d'un homme dont un grand manteau rejeté par derrière et ramené sur le genou laisse voir le beau corps nu. Avec un effort indiqué par la tête penchée et l'attitude tendue, il presse de la main droite, comme on le ferait pour un soufflet, le fond d'un grand panier d'osier tressé qu'il tient de la main gauche près de son embout perforé de trous. C'est assurément un vent à soufflet comme on en retrouvera au XVe siècle sur les tapisseries d'Arras (1).

A Vézelay où un chapiteau reproduit, en la transposant, l'œuvre du sculpteur de Cluny, deux hommes au centre de la corbeille tiennent d'une main l'extrémité du panier de jonc, et y enfoncent leur autre main. L'imitation est maladroite, et on pourrait se demander jusqu'à quel point l'artiste a compris le sens du modèle, si on ne voyait sur le côté un autre personnage manœuvrer un authentique soufflet. Les joues gonflées des personnages au panier, leur bonnet conique, la nudité de l'un, tout cela prouve que ce sont bien des figures de la légende antique, les Vents des anciens, et non pas, comme on l'a cru longtemps, des vendangeurs (2) ou des apiculteurs (3).

B. *Les Saisons*. Pour les Saisons, l'art antique les personnifiait par des jeunes gens, des jeunes femmes, des génies nus ou vêtus selon le temps, portant des attributs rappelant les productions de la terre (4). Le Printemps tenait toujours des fleurs, l'Été des épis, l'Automne une grappe de raisin ; pour l'Hiver il s'enveloppait de son manteau. Ces représentations étaient conformes à la description du poète :

(1) K. Porter l'avait vu. Voir sur les Vents du XVe siècle de ce type, Van Marle, II, 298.

(2) Dr Pouzet, *Notes sur les chapiteaux de Cluny* dans la *Revue de l'Art Chrétien*, 1912, p. 103-110.

(3) J. Banchereau, *B. M.*, 1913, p. 403.

(4) J. le Sénéchal, *loc. cit.*, p. 19 ss. et A. Blanchet, *Etude sur la Décoration des édifices de la Gaule Romaine*, p. 83.

« Ver novum stabat, cinctum florente corona,
Stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat,
Stabat et Autumnus, calcatis sordidus uvis,
Et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos » (1).

L'Art du Moyen Age recueillant, à travers les manuscrits, ces images anciennes, a figuré aussi les Saisons, mais plus à vrai dire en Italie qu'en France (2).

A Vézelay, cependant, un sculpteur roman a opposé sur un chapiteau (*fig.* 69) la Bonne et la Mauvaise Saison. Aussi a-t-il placé en face d'un Été nu qui étire les bras comme pour mieux jouir de la température un Hiver chaudement vêtu et encapuchonné qui serre autour de lui son manteau (3). Si à Cluny une curieuse interprétation a donné aux Saisons des chapiteaux du chœur l'aspect de femmes aux longues robes, la tête couverte d'un voile, et dont l'allure s'accorde mal avec l'inscription qui les accompagne, c'est la formule de Vézelay, plus proche de l'antique, qui triomphe généralement. A St Lazare d'Autun, par exemple, certains médaillons de la voussure du portail figurent quatre personnages sortis des images romaines : l'un (l'Automne) vêtu d'une tunique, porte un épieu sur l'épaule, un autre marche en développant son manteau qui ondule au souffle de l'air (Printemps), les deux derniers forment contraste, image de l'Été et de l'Hiver, le premier avec un simple manteau jeté sur les épaules, le second un capuchon sur la tête, et une grande cotte enveloppant tout le corps (4).

---

(1) Ovide, *Met.* II, 27-30. Cf. A. Héron de Villefosse, *La chute de Phaéton* dans les *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1910, p. 620.

(2) Pour les Saisons au Moyen Age, voir Van Marle (*op.cit.*, I, p.316ss.) dont une élève, Mlle Olga Koseleff prépare, nous dit-on, un travail sur ce sujet. M. Van Marle ne connaît pas les sculptures de Vézelay et d'Autun dont nous allons faire état. Il ne cite en dehors de Cluny que quelques mosaïques (Reims, St Irénée de Lyon, Anagni).

(3) D'autre part, un médaillon de la voussure du porche montre, au milieu des Mois le Printemps sous la forme d'un génie nu, étrangement contourné dans un mouvement de danse, qui, couronné de feuillage, tient de chaque main un rameau (*fig.* 68).

(4) Terret, *op. cit.*, I, pl. XXXIX.

L'art de la Bourgogne transmettra au premier art gothique ces figures imitées de l'antique, et on reverra à Chartres ou à Senlis les hommes porteurs de fruits et de feuillages.

C. *La Terre*. Sa métamorphose en *Luxure*.

Les Anciens avaient représenté la Terre Nourricière sous la figure d'une femme allaitant des enfants ou des animaux (reliefs de l'Ara Pacis ou gemmes). Les ivoires carolingiens s'étaient, on le sait, souvenus de cette tradition, ainsi que certains rouleaux d'*Exultet* qui montrent la Terre allaitant une vache et un serpent (1), ou un cerf et un bœuf (2).

C'est par l'intermédiaire de manuscrits de cet ordre que les figures de femmes assises, caressant des monstres ou les nourrissant, furent transmises à l'art roman dans lequel on le retrouve fréquemment.

Ainsi à Ste Sophie de Bénévent (3), à Lavandieu (4), la Terre allaite des serpents ou des crapauds. A Urcel sur un chapiteau (*fig.* 50) une femme aux longues tresses allaite deux chimères, à côté d'elle deux sirènes symbolisant la Mer. Au cloître de Saint Trophime d'Arles, une autre, la poitrine nue, nourrit deux serpents ; image bien proche de celle d'un manuscrit de l'école de Ratisbonne (5), où la Terre, aux seins mordillés par des serpents, et la Mer, diable à cheval sur un dauphin, accompagnent la figure du Christ. Sur une coupe allemande du xiie siècle, à côté d'une femme aux longs cheveux épars donnant le sein à un loup et à un dragon ailé,

---

(1) *Exultet de Bari*, xie s. et *Exultet du Mont-Cassin* par le moine Léon, fig. dans *Histoire de l'Art* d'A. Michel, I, 2, p. 807 et 809.

(2) *Exultet Casanatense* publié par E. Langlois dans les *Mélanges de l'École de Rome*, VI, 1886, p. 466 ss.

(3) Venturi, *Storia dell' arte italiana*, III, p. 538.

(4) K. Porter, *Romanesque Sculpture*, pl. 1239. De même à Limbourg-sur-la-Lahn, on voit sur une peinture imitée d'une œuvre sculptée la Terre vêtue d'un grand manteau et d'une robe à la bordure byzantine (*fig.* 49) allaiter, assise, un serpent et un porc qu'elle tient des deux mains (P. Clemen, *Monumentalmalerei...*, p. 510).

(5) Fig. dans A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII.u.XIII. Jhdts.* (dans *Miniaturen aus Hss.der Bayerischen Staatsbibliothek...* Bd. 8). Munich, 1924, pl. 21. Citée dans Van Marle, II, p. 284. Sculpture proche d'Arles sur un chapiteau des environs de Moissac reproduit dans *Aesculape* en juin 1935 (coll. G. B. Schley).

l'artiste a bien pris soin d'indiquer le sujet qu'il voulait figurer : « Terra, lepus, draco » (1), dit l'inscription.

Mais le sens symbolique de cette image de la Terre nourricière échappait généralement aux sculpteurs romans qui voyaient, dans les figures des manuscrits qu'ils interprétaient, la représentation plutôt de quelque horrible supplice, châtiment de la luxure. Ils étaient conduits à cette interprétation non par des textes (2), mais par l'étude des formes, car ils voyaient, réunie à l'image de la femme aux serpents, celle de la sirène, symbole des plus dangereuses séductions, mais qui là représentait seulement en réalité la Mer à côté de la Terre (3).

Et l'antique image de la Terre devint ainsi le symbole de la femme de mauvaise vie torturée par le diable. Au lieu de nourrir le serpent, elle tente de se débarrasser de son horrible étreinte. Les femmes au serpent qui ont ce sens sont innombrables dans l'art roman. Une bourse au cou, la femme nue est en proie aux bêtes ignobles : à Charlieu, Bourg-Argental (4), Vézelay, elle se débat sous les morsures d'un serpent. Sur un chapiteau de St-Aubin d'Angers (*fig.* 53), elle écarte de sa poitrine un crapaud monstrueux et un énorme serpent. A St-

(1) E. Becker et J. Hefner, *Kunstwerke... des Mittelalters*, II, pl. 23.

(2) Les textes en effet ne considèrent le supplice des serpents que comme la punition des mauvaises mères. La *Vision de St-Albéric* (XIIe siècle) décrit la scène de la façon suivante : « Deux serpents têtaient les mamelles de chacune d'elles... Ces femmes étaient celles qui avaient refusé de donner à boire de leurs mamelles aux orphelins et aux enfants sans mères » (*Annales Archéologiques de Didron*, III, p. 64). M. Mâle cite un autre texte, celui de la *Vision de St-Paul* (*Romania*, 1895, p. 368) où la femme aux serpents est assimilée aux filles-mères (*Art religieux au XIIe siècle*, p. 375). La Luxure avait d'ailleurs dès le XIe siècle une toute autre figuration — issue des illustrations de Prudence— voir par exemple le fol. 193 du B.N. lat. 2077 (femme dénouant sa ceinture).

(3) Les sirènes elles-mêmes sont associées à cette forme. A Haux en Gironde une sirène à double queue a les seins mordus par deux serpents (Brutails, *Vieilles églises de la Gironde*, p. 227).

(4) Kingsley Porter, *op. cit.*, pl. 1151. Assez proche du chapiteau de Vézelay.

André de Vienne (fig.52), agenouillée et les cheveux hérissés, elle est assaillie par des serpents qu'elle repousse (1). Les sculpteurs languedociens, qui eurent peut-être les premiers l'idée de cette transposition, la multiplièrent avec un goût particulier. A Moissac, comme à St Sernin, la femme aux serpents accompagne l'Avarice dans une représentation des vices (2). A Ste Croix de Bordeaux, une voussure du portail occidental répète cinq fois la figure du châtiment de la Luxure, des femmes mordues par des serpents ou des crapauds y sont accompagnées de diables (3). A Ardentes (Cher) la femme aux serpents à genoux repousse d'une main un diable, de l'autre un monstre (4). A Cluny, sur un bas-relief venu d'une maison romane, elle est associée à un serpent et à un dragon (*fig.* 51). A Preuilly-sur-Glaise enfin, le sculpteur s'est complu avec une joie un peu perverse à cette attaque de la femme par les démons et les animaux (5).

(1) Dans la même église, par une transposition de ce thème un homme (l'Envie ?) approche de sa bouche deux serpents dont il semble vouloir absorber le venin.

(2) Mâle, *Art religieux du XIIe siècle*, p. 375 et Dr Benjamin Bord dans *Aesculape*, 1930, p. 91-95.

(3) K. Porter, *op. cit.*, pl. 921, fig. déjà dans le *Musée d'Aquitaine*, de Lacour, III, 1824, p. 233 (pl. p. 264). Autre avec deux diables et les serpents à Parthenay-le-vieux (p. 240 du *Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*, 1919, art. de Melle Maillard).

(4) Fig. p. 26 des *Esquisses pittoresques sur le département de l'Indre* par Isid. Mayer, 1844. M. Crozet (*Art roman en Berry*, p.254) la rapproche d'une autre provenant du Tranger (Indre) et conservée au Musée de Chateauroux. Celle de Montmorillon, criant de douleur, et écartant de son sein les serpents, est souvent reproduite. On la voit avec celle, proche, de St Hilaire de Melle, aux fol. 92 et 80 du Ms. 547 de la Bibliothèque de Poitiers. A Gourdon (Saône-et-Loire) la femme écarte de son sein deux énormes serpents ; à droite et à gauche un personnage nu vu de dos.

(5) Ces chapiteaux sont, depuis 1930 à New-York. M. Marcel Aubert les a publiés en 1933 (*B.M.* 1933, p. 327-328). Autres images presque indéchiffrables à Beaumont-sur-Grosne, Gourdon, St-Palais, St-Genès de Lombard (cf. *Comptes rendus des Monuments historiques*, 1847, p. 12, Cahier, *Nouveaux Mélanges*, II, p.258 ss. et Mâle, *op.cit.*, p. 376). Devant quelques exemples nous n'osons nous prononcer et dire s'il s'agit vraiment de la Terre ou de la Luxure, c'est le cas pour un chapiteau de Montmajour (Benoît, *Montmajour*, 1928, p. 69)

La femme aux crapauds devient un élément indispensable des jugements derniers (1), à partir de la fin du XIIe siècle on la voit bouillir dans la marmite du diable, et son sens primitif d'allégorie de la Terre va se perdant de plus en plus.

VII. Les Manuscrits illustrés des classiques.

Aux images des manuscrits astronomiques viennent se joindre celles des manuscrits illustrés des poètes romains qui révèleront elles aussi aux artistes romans certaines formes antiques.

Les manuscrits de Virgile, d'Ovide, d'Ésope, des auteurs scéniques étaient souvent illustrés, à l'époque classique ou post-classique, de scènes se rapportant à l'ouvrage. De toutes ces œuvres, le Moyen-Age, semble-t-il, a connu bien plus qu'on ne l'imagine. M. Gasiorowski a attiré l'attention sur les illustrations des traités de médecine ou de botanique (2), M. Goldschmidt sur les images des anciennes *Encyclopédies* (3), Miss Woodruff sur le *Physiologus* (4). Rappelons aussi

et pour une miniature d'un psautier autrichien (Wickhoff, *Mss. illustrés de l'Autriche*, IV, pl. 51).

(1) St-Yved-de-Braine, Notre-Dame etc. Champfleury cite des femmes aux serpents dans l'illustration d'un manuscrit de Guillaume de Deguilleville sur les vices composé en 1331 (*Caricature au Moyen âge*, p. 19). On en retrouve jusqu'en plein XVIe siècle, vers 1570 nous pouvons citer ces figures dans une gravure de Jean Boussy (B. N. Estampes, Ed. 5. g. rés., fol. 189).

(2) Stan. J. Gasioroswky, *Malarstwo Minjaturowe Grecko-Rzymskie*. Krakow, 1928 (résumé en anglais). Voir aussi Ch. Singer, *The Herbal in Antiquity*, *Journal of Hellenic Studies*, 1927, pp. 1 ss., et Bijvanck (A.-W.), *Les principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques des Pays-Bas*, 1932, pl. XVII (Pseudo-Apuleius exécuté vers 700 dans l'Italie du Sud) et XIX (*Aratus* de Reims,850).

(3) Adolph Goldschmidt, *Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien* dans *Vorträge d. Bibliothek Warburg*, III, 1923-1924, p. 215-226.

(4) Helen Woodruff, *The Physiologus of Bern*, dans l'*Art Bulletin*, 1930, p. 226-253 (45 fig.) ; c'est le plus ancien exemplaire illustré connu, copié dans l'école de Reims (peut-être à St-Benoît-sur-Loire) au IXe siècle. Cf. d'autre part la bibliographie du *Physiologus* dans l'*Introduction to the History of Science* de Georges Sarton. Washington, Carnegie Institution, 1927, I, p. 300.

le Virgile du Vatican (1), copié au IVe siècle sur un manuscrit de l'époque impériale, et qui en reproduit avec beaucoup de fidélité les peintures, avec le modelé savant des anatomies et les couleurs délicates de l'original disposées en bandes superposées. Mais ce manuscrit du moins n'eut pas la diffusion qu'on aurait pu prévoir, et les artistes français du XIe et du XIIe siècle paraissent l'avoir ignoré.

Ils ont connu, en revanche, des manuscrits illustrés de Térence. M. Bethe (2) a montré que le théâtre de Térence fut illustré au IIe siècle de notre ère de dessins au trait destinés à en rendre la lecture plus attrayante aux écoliers qui l'avaient entre les mains. Ces manuscrits antiques ont été plusieurs fois copiés au Moyen Age, et on connait une dizaine de ces copies qui s'échelonnent du IXe au XIIe siècle. Elles viennent de Reims, de Corvey, de Rome et de certains monastères anglais ; l'une, le ms. latin 7899 de la Bibliothèque Nationale, a été conservée pendant tout le Moyen Age à St-Denis. Dans ces reproductions de Térence on distingue deux groupes reproduisant chacun le modèle avec une interprétation différente. Les dessins du premier groupe, dont le meilleur exemple est le latin 7899, conservent un reflet fidèle de ceux des modèles anciens, à ce point que certaines images pourraient passer pour antiques. Ils montrent des personnages portant le masque comique, vêtus d'une robe courte ou d'une toge, et dont le corps sous la draperie est soigneusement observé et rendu. Les gestes sont cherchés, et les expressions volontairement théâtrales ; le mouvement est obtenu par l'envol des draperies, et par le croisement des jambes. Ces personnages sont encadrés par des portiques à fronton et des portants à draperies (*fig.* 65).

Les dessins des manuscrits du second groupe se dégagent,

(1) Nolhac (P. de). *Le Virgile du Vatican et ses peintures. Notices et extraits des Manuscrits*, t. XXXV, 2, et à part, 1897.

(2) Bethe (Ericus). *Terentius, Codex Ambrosianus phototypice editus...*, Leyde, 1903, In-fol. (sous ce titre trop modeste l'auteur étudie les manuscrits illustrés au Moyen Age de Térence). Voir aussi Jones (Leslie Webber) et Morey (Ch. Rufus). *The miniatures of the manuscripts of Terence prior to the XIIIth century*. Publ. of Princeton University, 1931.

par certains côtés, de la tradition classique. Les artistes enlèvent les masques de leurs personnages, ils donnent à Térence un visage barbu et moustachu, ils revêtent parfois les acteurs de costumes modernes aux pierres précieuses enchâssées dans les bordures, ou habillent les femmes de robes à longues manches. Les portants à draperies sont remplacés par des églises et des tours. Mais de nombreux personnages ont conservé leur toge, et gardent, malgré leur allure parfois guindée, des images des manuscrits antiques bien des traits essentiels, notamment certaines attitudes et certaines recherches, comme l'indication du nu sous la draperie poussée quelquefois jusqu'à l'excès. Les draperies qui volent au vent pour donner mieux l'impression de mouvement, les jambes croisées si caractéristiques des modèles des manuscrits antiques, tout cela est fidèlement conservé.

On ne saurait trop souligner l'importance de ces manuscrits médiévaux, et leur influence sur l'art roman. Même dans les exemplaires du second groupe, ils conservent l'allure générale des modèles, et aussi les détails caractéristiques que nous avons notés. Et ce sera de leurs pages que les sculpteurs romans tireront certains effets qui leur furent particulièrement chers.

Les prophètes de Moissac ou ceux de Souillac aux énergiques croisements de jambes, à l'attitude contournée, au costume à la fois collant et envolé, dérivent certainement des images scéniques qui viennent d'être rappelées, comme en dérive aussi toute cette lignée des personnages agités, retournés, aux jambes croisées, qui, empruntant aux manuscrits latins ce procédé de rendre le mouvement par son exagération même, dressent aux portails romans, et jusqu'à celui de Senlis, l'arabesque de leur forme dansante.

D'autre part, c'est peut-être dans les masques scéniques de Térence qu'il faut chercher l'origine de ces démons au visage grimaçant et terrible que les artistes romans multiplieront sur leurs chapiteaux. Ce sont ces manuscrits qui apprendront aussi aux sculpteurs romans l'art de draper leurs personnages, de leur faire porter de grands vêtements décoratifs aux beaux plis, et qui fourniront les modèles des figures d'évangélistes aux têtes rondes et aux yeux largement ouverts. Le

soin avec lequel les artistes s'en inspiraient est vraiment étonnant : un certain atelier de Vézelay n'eut-il pas la singulière idée de représenter ses personnages élevant de la main, souvent jusqu'à la hauteur de leur tête, un pan de draperie, par un geste artificiel, et qui nuit à l'harmonie de la composition ; cette convention nous semblait l'essai bizarre d'un isolé, jusqu'au moment où nous avons eu la surprise de la retrouver dans un dessin du Parisinus 7899 (*fig.* 66 et 67). En sculptant son chapiteau, l'artiste bourguignon s'était sans doute souvenu des illustrations de son Térence (1), ou de quelque manuscrit semblable (2).

A côté de ces illustrations de Térence, il convient de mentionner celles d'un autre ouvrage célèbre, la *Psychomachie* du poète espagnol Prudence. Ce poème interminable, extrêmement goûté dès son apparition, fut illustré au ve siècle de dessins représentant les Vertus et les Vices. M. Mâle a dit la fortune de la *Psychomachie* qui s'est trouvée dès le VIIIe siècle dans toutes les bibliothèques monastiques (3). « L'art du Moyen-Age, écrit-il, alla y chercher des inspirations, et c'est à elle que les sculpteurs romans, et les premiers sculpteurs gothiques, emprunteront leurs représentations des Ver-

(1) Les illustrations de Térence fournissent aussi le prototype de certaines portières relevées au-dessus du montant supérieur d'une porte ou nouées en leur milieu qu'on voit notamment au fond des scènes de la Nativité (cf. Bethe, pl. XV d'après le Parisinus 7899).

(2) Un autre artifice de draperie a été retrouvé par les artistes romans (Herrade de Landsberg par exemple) dans des manuscrits antiques : celui d'une draperie tenue à deux mains au-dessus de la tête ; cf. Charles Morgan, *The motive of a figure holding in both hands a piece of drapery which blows out behind or over the figure*, dans *Art Studies*, VI, 1928, p. 163-171 et Aloïs Grünwald, *Byzantinische Studien. Zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters. Schriften d. Philosoph. Fakultät der deutschen Universität in Prag*, I, 1929.

(3) Richard Stettiner, (*Die illustr. Prudentius-Handschriften*. Berlin, 1905, 2 in-4°) a reproduit intégralement les plus intéressants manuscrits illustrés de la *Psychomachie* : un de Berne datant de la seconde moitié du IXe siècle, plusieurs de Londres dont un écrit à Hildesheim sous Gaufrid (1119-46), plusieurs de St-Gall et de Paris (IX-Xe s.), un de Valenciennes et un de Lyon (XIe s.). Des manuscrits de Prudence se trouvaient au IXe siècle à St-Benoît-sur-Loire, Nevers, au XIe au Puy, à Arras, au XIIe à St Amand, Corbie, Angers, Limoges, Cluny, etc. (cf. Manitius et Delisle, *Cat. des Mss.*, II et III passim).

tus » (1). Assurément, et aussi, en plus des Vertus, bien des thèmes curieux, car c'est à la *Psychomachie* que feuilleteront les artistes romans, lorsqu'ils auront à représenter des personnages et des dieux de l'Antiquité.

De ses pages est sorti le soldat romain, vêtu d'une cuirasse de mailles qui descend de la ceinture aux genoux, et qui, s'appuyant d'une main sur un bouclier rond, tient de l'autre une longue lance. Nous l'avons déjà rencontré dans l'art carolingien, et nous le trouverons encore jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

C'est aussi des dessins illustrant le Prudence que vient le type plus courant de « l'Homme Antique » ou du « Héros » païen (2). Il est figuré par un personnage vêtu d'une courte tunique, et coiffé d'un bonnet phrygien. Nous avons vu qu'Horace était ainsi représenté dans les miniatures romanes. Les Vents de Vézelay sont coiffés de ce bonnet, comme certaines autres allégories. Mais bientôt le sens du bonnet phrygien s'altère, et on en coiffe indifféramment tous les personnages de l'Antiquité, qu'ils soient païens ou juifs (3).

C'est sinon des manuscrits de Prudence, du moins d'autres du même ordre, que dérive une autre figure de « l'Homme Antique », celle qui le montre sous la forme d'un estropié à jambe de bois (*fig.* 77 à 79). On comprend sans peine pourquoi cette image a été choisie : pour symboliser plastiquement un vice moral, on l'a transformé en une infirmité physique, et le païen est devenu un homme qui ne marche pas droit (4). Cette interprétation, qui peut sembler hasardeuse, est con-

---

(1) *Art. rel. du XIIIe siècle*, p. 124. Cf. aussi la récente étude de M. Adolf Katzenellenbogen, *Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum XIII. Jahrhundert.* Dissertation. Hamburg, 1933. In-4°, 74 p. (Son étude des manuscrits illustrés de Prudence doit être complétée par la lecture du travail de Miss Helen Woodruff, *The illustrated Mss. of Prudentius, Art Studies*, VII, 1929, p. 33-79, reprinted at Cambridge, 1930).

(2) Dérivé, rappelons-le, du type de Mithra et de celui d'Attis.

(3) Les Rois Mages, par exemple, en sont coiffés (cf. *B.N.*, lat. 12117).

(4) Ces estropiés ont depuis longtemps intrigué les archéologues qui ne savaient comment les expliquer. On en a signalé dans l'art antique sur un vase (cf. *Revue Archéologique*, XIII, 1866, p. 151).

firmée cependant par l'étude de quelques sculptures romanes. Per exemple, ne voit-on pas sur un chapiteau de St-Aventin (1) qu'un des bourreaux qui martyrisent le saint Patron, un païen par conséquent, a une jambe de bois? De même un chapiteau de Besse-en-Chandesse, qui représente un sacrifice païen, ne montre-t-il pas un victimaire à jambe de bois? Ces deux exemples, choisis aux deux extrémités de la France, semblent prouver que notre interprétation est assez plausible (2). Ces estropiés se trouvent dans toute la France, mais surtout dans le Sud-Ouest. A Colombier (Charente) un homme à genoux baise la jambe de bois d'un autre personnage (3), étrange figure faite, semble-t-il, pour tourner en ridicule l'idolâtrie. Sur la mosaïque de Lescar, un infirme de cet ordre tire del'arc. A Saintes et à Poitiers (4), des estropiés luttent. A Loupiac, un saint fait l'aumône à un homme qui se traîne sur une jambe de bois (5).

Après le païen son dieu. L'inépuisable manuscrit de Prudence en fournit encore l'image. C'est un homme nu, debout sur une colonne. Et cette image du dieu païen sur sa colonne se retrouve dans l'art roman, au porche de Moissac par exemple où une statue de ce type qui tombe à terre représente la chute des idoles (6). En Auvergne, cette même chute des idoles est représentée de façon plus curieuse encore. Les

---

(1) Adeline et Lespinasse. *Les églises du Comminges*. St-Gaudens, 1914, p. 55.

(2) Il faut rapprocher ces estropiés des hommes atteints de toutes les maladies qui, au tympan de Vézelay, symbolisent aussi les peuples païens.

(3) Dangibeaud, *op. cit.*, pl. XVII.

(4) Id., *op. cit.*, p. 52-53. Il en cite encore à Poitiers, à Melle et dans des initiales de manuscrits, à Valenciennes et à Douai. Ajoutons encore le fol. 83vo du *B.N.*, lat. 760, ainsi que la 2e *Bible* de St Aubin d'Angers, fol. 206vo où un homme à jambe de bois et main gauche amputée parle à un homme qui lève un gros maillet (A. Boinet, *Quelques oeuvres de peinture exécutées à St-Aubin d'Angers*, dans le *Congrès archéologique*, 1910, II, p. 158 ss.)

(5) M. l'abbé Leroquais veut bien nous signaler que dans les *Pontificaux* du XVe siècle le pauvre à qui S. Martin donne son manteau a généralement une jambe de bois.

(6) K. Porter, phot. 373. Une autre idole nue portant un sceptre à Douhel (Charente Inférieure).

sculpteurs de cette région traitent, en effet, avec une certaine désinvolture le dieu antique. C'est ainsi qu'à Mozac un paysan à tunique courte tire par une corde passée au cou un homme assis, les mains aux genoux, et dont le corps entièrement nu (1) est surmonté d'une tête de singe. A St-Nectaire se voit une réplique presque identique de la scène (2). A Besse deux personnages, un jeune homme et un vieillard, tirent également sur la corde entourant le cou de l'homme à face simiesque (3). Ce dieu-singe de l'Auvergne n'est peut-être pas une idole quelconque, car il faut se souvenir qu'au sommet du Puy-de-Dôme s'était dressé un immense temple de Mercure où la statue colossale du dieu assis, sculptée par le grec Zénodore (4), surpassait par ses dimensions toutes les statues alors connues. Les chrétiens, dans leur zèle iconoclaste, avaient fait tomber l'idole de bronze à bas de son piédestal, en la tirant à l'aide de câbles. Ne serait-ce pas cet évènement, qui avait sans doute vivement frappé l'esprit des populations anciennes, qu'ont voulu commémorer les sculpteurs d'Auvergne?

Ces thèmes curieux de l'Homme et du Dieu Antique (5) ne sont pas les seuls enseignements que les sculpteurs romans ont recueilli dans l'étude attentive des illustrations des manuscrits de basse-antiquité dont le meilleur type est la *Psychomachie*. Ils y ont noté aussi une convention picturale qu'on appelle « le pli soufflé ». Pour donner de la vie et du mouvement à ses images, le dessinateur, se conformant à certaines traditions plus anciennes, soulève le bas des draperies

(1) Cette nudité nous prouve que c'est bien un dieu antique. Car, sauf Adam et Ève, les personnages de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament* ne sont jamais représentés nus.

(2) Cf. *Congrès Archéologique, Clermont*, 1924, p. 279.

(3) Fig. dans *op. cit.*, p. 261. Aussi à St-Myon, (*B.M.*, 1933, p. 22) et en Berry à St-Genou, Châtillon-sur-Indre, Droiturier, St-Benoît-sur-Loire (Crozet, *Art roman en Berry*, p. 254).

(4) S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de St-Germain-en-Laye*, II, *Bronzes figurés*, p. 80 et ss.

(5) On pourrait ajouter quelques autres thèmes : « l'Aquarius » par exemple, figuré là parce que la Pudicitia plonge son glaive dans le Jourdain (pl. 43 de Stettiner) ou le banquet païen qui dans certains manuscrits plus récents est le symbole du mois d'Avril (Millar, *op. cit.*, pl. 24c, *Hymnaire* du British Mus., XIe).

de ses personnages comme par un vent venu de terre qui gonfle un pan, et en fait une sorte de vaste poche décorative. Ce pli soufflé, qu'on retrouve fréquemment dans les peintures de manuscrits romans (1), est reproduit aussi par les sculpteurs de la même époque. M. Bréhier, qui a vu justement à ce retroussis une origine picturale (2), en cite des exemples dans le sud de la France et en Bourgogne. En effet, le pli soufflé semble apprécié particulièrement par les sculpteurs de ces régions, on en voit à Moissac, à Toulouse comme à St Trophime, St-Gilles-du-Gard (3), et à Vézelay. Dans la première sculpture gothique, à Chartres (4), le pli soufflé apparaît encore, mais c'est pour la dernière fois, car les artistes du XIIIe siècle renoncent à cette agitation forcenée qui faisait le charme des figures romanes ; la frontalité, le calme de leurs statues aux draperies verticales leur fait repousser un artifice charmant qui commençait à vieillir.

VIII. Influences romaines : Le Constantin.

Si les statues et les manuscrits antiques de France ont eu sur les sculpteurs du XIIe siècle l'action que nous venons de dire, les ruines romaines n'ont exercé sur eux qu'une influence très limitée. Assurément voyageurs et artistes revenaient de Rome touchés par la poésie des temples ruinés, et

(1) Dans les régions les plus diverses : cf. un Missel du Tyrol du X-XIe siècle de la Bibliothèque d'Innsbruck (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, t. I, par H. J. Hermann, 1905, pl. 73), un manuscrit exécuté à Cîteaux au début du XIIe s. (Neveux-Dacier, *Les Richesses des Bibliothèques provinciales*, pl. XLVI,) le « missel » de Robert de Jumièges peint à Winchester vers 1013 et donné par lui à son ancienne abbaye (Bibl. de Rouen repr. dans Millar, *Miniature anglaise*, pl. 12), un ms. français du XIe s. de la B. N. (latin 2267, fol. 6), etc.

(2) Louis Bréhier, *L'Homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927, p. 22.

(3) Jullian, *L'art de la draperie dans la sculpture romane de Provence*, dans *G.B.A.*, 1928, II, 249. Il appelle ce retroussis le drapé flottant et l'oppose au drapé tombant.

(4) Rappelons que, comme Lasteyrie, M. Paul Deschamps fait dériver la première sculpture gothique de l'art roman bourguignon (*G.B.A.*, 1922, II, p. 78).

sculpteurs de cette région traitent, en effet, avec une certaine désinvolture le dieu antique. C'est ainsi qu'à Mozac un paysan à tunique courte tire par une corde passée au cou un homme assis, les mains aux genoux, et dont le corps entièrement nu (1) est surmonté d'une tête de singe. A St-Nectaire se voit une réplique presque identique de la scène (2). A Besse deux personnages, un jeune homme et un vieillard, tirent également sur la corde entourant le cou de l'homme à face simiesque (3). Ce dieu-singe de l'Auvergne n'est peut-être pas une idole quelconque, car il faut se souvenir qu'au sommet du Puy-de-Dôme s'était dressé un immense temple de Mercure où la statue colossale du dieu assis, sculptée par le grec Zénodore (4), surpassait par ses dimensions toutes les statues alors connues. Les chrétiens, dans leur zèle iconoclaste, avaient fait tomber l'idole de bronze à bas de son piédestal, en la tirant à l'aide de câbles. Ne serait-ce pas cet évènement, qui avait sans doute vivement frappé l'esprit des populations anciennes, qu'ont voulu commémorer les sculpteurs d'Auvergne?

Ces thèmes curieux de l'Homme et du Dieu Antique (5) ne sont pas les seuls enseignements que les sculpteurs romans ont recueilli dans l'étude attentive des illustrations des manuscrits de basse-antiquité dont le meilleur type est la *Psychomachie.* Ils y ont noté aussi une convention picturale qu'on appelle « le pli soufflé ». Pour donner de la vie et du mouvement à ses images, le dessinateur, se conformant à certaines traditions plus anciennes, soulève le bas des draperies

(1) Cette nudité nous prouve que c'est bien un dieu antique. Car, sauf Adam et Ève, les personnages de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament* ne sont jamais représentés nus.

(2) Cf. *Congrès Archéologique, Clermont,* 1924, p. 279.

(3) Fig. dans *op. cit.*, p. 261. Aussi à St-Myon, (*B.M.*, 1933, p. 22) et en Berry à St-Genou, Châtillon-sur-Indre, Droiturier, St-Benoît-sur-Loire (Crozet, *Art roman en Berry*, p. 254).

(4) S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de St-Germain-en-Laye*, II, *Bronzes figurés*, p. 80 et ss.

(5) On pourrait ajouter quelques autres thèmes : « l'Aquarius » par exemple, figuré là parce que la Pudicitia plonge son glaive dans le Jourdain (pl. 43 de Stettiner) ou le banquet païen qui dans certains manuscrits plus récents est le symbole du mois d'Avril (Millar, *op. cit.*, pl. 24c, *Hymnaire* du British Mus., XIe).

de ses personnages comme par un vent venu de terre qui gonfle un pan, et en fait une sorte de vaste poche décorative. Ce pli soufflé, qu'on retrouve fréquemment dans les peintures de manuscrits romans (1), est reproduit aussi par les sculpteurs de la même époque. M. Bréhier, qui a vu justement à ce retroussis une origine picturale (2), en cite des exemples dans le sud de la France et en Bourgogne. En effet, le pli soufflé semble apprécié particulièrement par les sculpteurs de ces régions, on en voit à Moissac, à Toulouse comme à St Trophime, St-Gilles-du-Gard (3), et à Vézelay. Dans la première sculpture gothique, à Chartres (4), le pli soufflé apparaît encore, mais c'est pour la dernière fois, car les artistes du XIIIe siècle renoncent à cette agitation forcenée qui faisait le charme des figures romanes ; la frontalité, le calme de leurs statues aux draperies verticales leur fait repousser un artifice charmant qui commençait à vieillir.

VIII. Influences romaines : Le Constantin.

Si les statues et les manuscrits antiques de France ont eu sur les sculpteurs du XIIe siècle l'action que nous venons de dire, les ruines romaines n'ont exercé sur eux qu'une influence très limitée. Assurément voyageurs et artistes revenaient de Rome touchés par la poésie des temples ruinés, et

(1) Dans les régions les plus diverses : cf. un Missel du Tyrol du X-XIe siècle de la Bibliothèque d'Innsbruck (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, t. I, par H. J. Hermann, 1905, pl. 73), un manuscrit exécuté à Cîteaux au début du XIIe s. (Neveux-Dacier, *Les Richesses des Bibliothèques provinciales*, pl. XLVI,) le « missel » de Robert de Jumièges peint à Winchester vers 1013 et donné par lui à son ancienne abbaye (Bibl. de Rouen repr. dans Millar, *Miniature anglaise*, pl. 12), un ms. français du XIe s. de la B. N. (latin 2267, fol. 6), etc.

(2) Louis Bréhier, *L'Homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927, p. 22.

(3) Jullian, *L'art de la draperie dans la sculpture romane de Provence*, dans *G.B.A.*, 1928, II, 249. Il appelle ce retroussis le drapé flottant et l'oppose au drapé tombant.

(4) Rappelons que, comme Lasteyrie, M. Paul Deschamps fait dériver la première sculpture gothique de l'art roman bourguignon (*G.B.A.*, 1922, II, p. 78).

des reliefs cachés à demi sous les herbes du Forum. Mais, dans cette ville de songe où, comme dit M. Mâle, les légendes s'attachaient aux palais comme le lierre aux vieux murs, le sentiment de l'histoire antique était presque perdu. Des superstitions et des légendes cachaient aux Italiens la réalité et la beauté de l'art romain, et déconcertaient à chaque pas les étrangers. Comment ceux-ci auraient-ils pu rapporter en France un souvenir précis de ces monuments mystérieux (1), ou de ces statues, dont les plus célèbres d'ailleurs n'étaient pas encore sorties de terre?

Une statue, cependant, les a frappés, celle du Marc-Aurèle à cheval qu'on appelait alors « Constantin ». Deux raisons expliquent cet intérêt : l'une plastique, l'autre historique.

Le Constantin de Rome, en effet, retenait leur attention parce qu'une figure équestre isolée était pour eux chose nouvelle. Dans les voussures, sur les tympans, sur les chapiteaux, on rencontrait parfois, il est vrai, des hommes à cheval, mais ces personnages, cavaliers de l'Apocalypse, ou Mages arrivant près de l'Enfant Jésus, n'étaient que les parties d'un ensemble architectural. La statue de Latran se dressait, elle, sur un piédestal, au milieu d'une place. Faite de bronze doré, elle représentait un cavalier barbu, les cheveux bouclés, vêtu d'une tunique aux plis harmonieux, qui, étendant la main droite en avant d'un geste impérieux, tenait de la gauche la bride de son cheval ; ce dernier, étreint par les jambes musclées du cavalier, écrasait de son sabot un petit personnage renversé. Par sa singularité, cette statue avait donc ce qu'il fallait pour retenir l'attention des étrangers.

Une autre considération ajoutait à l'effet qu'elle produisait, c'est qu'elle représentait, disait-on, l'empereur Constantin, et on ne saurait imaginer de nos jours le prestige de ce nom pendant tout le Haut Moyen Age. L'*Histoire Ecclésiastique*

(1) Citons cependant le cas de Bernward d'Hildesheim qui s'inspire de la colonne Trajane à qui sa célèbre colonne de bronze empruntera la disposition d'enroulement de ses sculptures qui, au lieu des conquêtes de l'Empire, raconteront les miracles du Christ. (*Histoire de l'Art*, I, 2, p. 854, fig. et Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts.* Munich, Wolff, 1924, pl. 6 et 7).

d'Eusèbe de Césarée traduite par St Jérôme avait répandu dans le monde entier la renommée du premier empereur chrétien. Trèves, la Bretagne, la Sicile, se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître. On racontait que son épée était gardée en Angleterre, où Athelstan l'avait reçue en don de quelque prince français. Honorius Augustodunensis le comparait à Salomon, qui a, comme lui, écrasé l'hérésie pour édifier l'Église (1). Il avait été béatifié, on célébrait sa fête le 2 mai, et dans toute la France des enfants étaient baptisés sous son nom (2). Adam Scot de Prémontré le plaçait enfin au premier rang des saints laïcs à représenter sur les murs des églises (3).

La renommée de Constantin devait donc amener tout naturellement les sculpteurs romans à le représenter, et sous la forme de la statue romaine qui leur avait paru si belle. Aussi dans toute la France, sur les chapiteaux, les dallages, les murs des églises, dans les baies des façades retrouvons-nous le cavalier triomphant, la main levée, dont le cheval écrase un petit nain renversé (*fig.* 60 à 64).

Que ces images dérivent de la statue romaine, on n'en saurait douter, surtout depuis que M. Mâle, apportant un faisceau de textes probants, s'est prononcé sur ce point il y a dix ans (4). Mais les attaques de M. Kingsley Porter, qui voit à

(1) *Gemma Animae, P.L.*, t. CLXXII, col. 710-711.

(2) On rencontre au XIe et au XIIe siècle des Constantin à Melle, Périgueux, Moissac, Sens, Provins, Paris, St-Denis, St-Benoît-sur-Loire, Chartres, Auxerre, etc. (cf. Molinier, *Obituaires de la Province de Sens*, I, p. 184, 251, 252, 321, 330, 952, 1005G, 1011F, tome II, p. 86G, tome III par A. Vidier et Léon Mirot, p. 152 A, 234. C. Brunel, *Les plus anciennes chartes en langue provençale.* Paris, 1926, p. 162, 325). Les Constantin sont extrêmement nombreux dans le Poitou. Les textes réunis par Dom Fonteneau et conservés à la Bibliothèque de Poitiers, montrent bien des hommes de ce nom : un sénéchal, un abbé de St Cyprien de Poitiers et un de St Maixent, un moine, un prêtre, un chevalier, un vicomte, de nombreux religieux ; des Étienne, Hugues, Aubert, Pierre Constantin.

(3) *De Tripartito Tabernaculo*, partie II, ch. XIII, *P.L.*, t. CXCVIII, col. 713.

(4) Mâle, *Art religieux du XIIe siècle*, p. 247-251. Cette opinion avait été soutenue déjà par l'abbé Arbellot (*Mémoire sur les statues équestres....* Limoges, 1885. In-8°) qui réfutait les travaux de Audiat

l'origine du « Cavalier » français une figure byzantine (1), obligent à reprendre la démonstration ; quelques arguments nouveaux nous permettront d'ailleurs de renforcer la thèse de M. Mâle. Nous dirons donc, d'abord, pourquoi le « Cavalier » doit être assimilé au « Constantin de Rome », puis nous étudierons l'aire géographique de cette figuration, et les diverses interprétations qu'en ont donné les artistes romans.

Sans parler de l'identité plastique des statues françaises et de la romaine, un certain nombre de textes contemporains des images, ainsi que certaines inscriptions qui les accompagnaient, sont là pour attester que celles-ci voulaient représenter Constantin. En effet à Limoges la statue équestre qui surmontait une fontaine est, depuis le XIIIe siècle, désignée sous le nom de Constantin (2). A Riez (3), et au baptistère St Jean de Poitiers (4), le nom de l'empereur est écrit à côté de la représentation du Cavalier. A ces témoignages déjà probants, on peut en ajouter d'autres, postérieurs, établissant que le sens traditionnel de ces images s'est gardé fort

(*Les cavaliers...*, Angers, 1872. In-8° et *Congrès Archéologique de France*, 1841, p. 317-343) selon lequel le « Cavalier » était un saint Georges ou un saint Martin. Puis M. Alfred Leroux a tenté de prouver qu'il représentait Henri II roi d'Angleterre (*Annales du Midi*, 1916, p. 438).

(1) K. Porter (*Spain or Toulouse...*, *Art Bulletin*, VII, 1924, p. 19 et *Romanesque sculpture*, p. 187-192) voudrait démontrer que le Constantin poitevin dérive des ivoires byzantins représentant Constantin sous la forme d'un cavalier perçant un monstre de sa lance. Pour qu'il eût raison, il faudrait que les Constantin français tiennent ou aient tenu une lance, or il n'en est jamais ainsi. Le même auteur nous dit encore que tous les cavaliers au nain accroupi ne représentaient pas Constantin. On ne voit pas ce qui a pu l'amener à cette conclusion, car le nain sous le pas du cheval est un attribut qui n'appartient qu'à l'empereur romain. Pour Miss Goddard King (*Art Bulletin*, 1922, p. 3-9, 13 fig.) le cavalier dériverait des Dioscures (?), et on ne pourrait y voir Constantin.

(2) Arbellot, *Mémoire*, p. 2 et 23-24, décrit la statue d'après un texte du XVIIe siècle. Il reproduit un dessin publié par Duroux (*Essai historique sur la sénatorerie de Limoges*. Limoges, 1811, in-8°, pl. III, n° 14) et que nous donnons (*fig.* 60).

(3) E. Müntz. *Études...*, 1887, p. 53.

(4) C. de la Croix. *Étude sommaire sur le baptistère St Jean*, extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1913, p. 56.

longtemps. A Aubeterre, par exemple, une enquête de 1562 ne constate-t-elle pas que les protestants ont détruit « une image figurée en cheval d'un roy, prince, ou autre capitaine, que l'on appelait communément Constantin » (1). En 1592, le même nom restait encore attaché à une statue de Notre-Dame de Poitiers, renversée elle aussi par les protestants, et replacée avec un quatrain commentant cet évènement (2). Enfin la preuve que les statues françaises veulent reproduire, non pas un Constantin quelconque, mais la statue de St Jean de Latran, est fournie par le fameux texte de 1156 (3), où le Cavalier de Notre-Dame de Saintes est appelé « le Constantin de Rome ». Il semble vraiment que malgré Kingsley Porter et certains érudits poitevins, le « Cavalier » français est bien le « Constantin de Rome ».

L'image de ce Constantin de Rome se retrouve dans toute la France. A Ham dans la Somme (4), à St Étienne de Caen (5), à la Chaussée-St-Victor près de Blois (6), à l'abside de St Gildas

(1) Cité par Arbellot, *loc. cit.*, p. 23.

(2) *Annales archéologiques* de Didron, XX (1860), p. 193. « Quam Constantino pietas erexerat olim 340. Ast hostis rabies straverat effigiem 1562. Restituit veteres cupiens imitarier hujus Vidus Eques templi coenobiarcha pius 1592 ». Dessin de la statue moderne (cavalier du XVIe s. tenant son épée haute, la patte du cheval reposant maladroitement sur le sol) dans le Ms. 547 de la Bibliothèque de Poitiers (XVIIIe siècle, fol. 295) et dans les croquis de Gaignières (1699, *B.N.* Estampes, Top. de la Vienne). Du Sommerard note (*Arts au Moyen Age, ch.* III, pl. I) que chaque année, jusqu'à la Révolution le jour de Pâques, la femme du maire venait consacrer à la Vierge un manteau devant cette statue. Autres textes pour Melle et Parthenay cités par M. Mâle d'après la *Revue poitevine*, 3e année. 1886, p. 66-67.

(3) Abbé Grasilier, *Cartulaires inédits de Saintonge*, II, 1871, p. 13.

(4) *Bulletin historique des Antiquaires de Morinie*, 206e livraison (1903) p. 211. M. Crozet nous signale que Ham a dépendu au XIe au XIIIe siècle de l'abbaye poitevine de Charroux, cf. les *Chartes et Documents pour servir à l'histoire de l'abbaye de Charroux*, publiés par Dom S. de Montsabert (*Archives historiques du Poitou*, t. XXXIX, 1910, p. 81, 96, donation par E. de Lillers, 118, 235. Innocent III enlève à Charroux ses droits sur Ham en 1252). Peut-être à Metz et à Mayence aussi ? (Abbé Largeault, *Revue poitevine*, 15 juin 1885, p. 128).

(5) Caumont, *Abécédaire, Architecture religieuse*, 5e éd., p. 264.

(6) *Revue poitevine*, 1884, n° 27, p. 511.

de Rhuys (1), à la façade de la cathédrale de Sens (2), sur un chapiteau de St Lazare d'Autun (3), en Provence, à Arles (4), Aix (5) et Riez comme en Poitou, dans le Bordelais, et jusqu'en Syrie (6) où l'ont transporté les Croisés, le Cavalier au manteau flottant lève superbement le bras droit.

Si les Poitevins n'ont pas, ainsi qu'on la cru longtemps, été les premiers et les seuls à représenter Constantin, il faut cependant reconnaître que les sculpteurs de l'Ouest de la France ont traité ce thème avec une faveur toute particulière. C'est peut-être qu'il s'inscrit à merveille dans un certain type de façade décorée de grandes arcades en plein cintre que les Poitevins ont répandu dans les régions voisines de la leur. Quoi qu'il en soit on peut compter dès à présent trois Constantin dans la Vienne (7), sept dans les Deux-Sèvres (8), cinq

(1) Mowat pensait trouver un Constantin à Luxueil (*Bull. des Antiquaires de France*, 1882, p. 348) là où Espérandieu reconnait un cavalier à l'anguipède. Est-ce que la figure très mutilée de Luçay-le-Mâle (Indre) en est un, se demande M. Crozet (*Art roman en Berry*, p. 326, fig. 53).

(2) M. Bloch. *Les Vicissitudes d'une statue équestre* dans la *Revue Archéologique*, 1924, I, p. 132-136. Un texte de 1372 reproduit l'inscription en lettres d'or placée sous l'image : « Regnantis Veri, cupiens verus cultor haberi, Juro rem cleri, libertatisque tueri ».

(3) Terret, *La Sculpture bourguignonne, Autun*, II, pl. XXVII.

(4) P. Gendronneau, *Nouvelle revue du Midi*, 1935, p. 507-521, et F. Benoît, *Arles*, Lyon, 1927, in-12, p. 122-123.

(5) Au cloître de la cathédrale, cf. F. Benoît dans *Congrès Archéologique, Aix*, 1933, p. 26.

(6) P. Deschamps, *La Sculpture française en Palestine et en Syrie*, *Monuments Piot*, t. XXXI, 1930, p. 94.

(7) Poitiers (Baptistère St Jean et N.-D. la Grande), St-Nicolas de Civray (K. Porter, phot. 1126).

(8) Parthenay-le-Vieux, N. D. de la Couldre à Parthenay, St Jouin de Marnes, St Hilaire de Melle, Airvault, Mauzé, Ardin (J. Berthelé, *De Niort à Ruffec*, p. 17-22 et *Revue Poitevine*, 1886, p. 66-67). Pour celui de Melle, déjà brisé alors, voir un dessin du début du XIXe siècle au fol. 80 du Ms. 547 de la Bibliothèque de Poitiers. De celui de St Jouin de Marnes il existe une lithographie par L. Conte d'après Baugier (1840).

en Charente-Inférieure (1), et autant en Charente (2). De là l'image de Constantin s'est répandue : dans l'Indre à Déols (3), dans la Gironde, à Tauriac et à Bordeaux (4); dans l'Aveyron à Espalion (5), à Oloron dans les Basses-Pyrénées, et jusqu'en Espagne, à Carrion-de-los-Condes et San-Andrés d'Armentia (6), grâce sans doute au chemin de Saint-Jacques.

L'interprétation romane du motif antique, si elle est fidèle dans l'ensemble à l'original, en diffère parfois dans le détail. Une revue rapide des statues existantes (7) le montrera.

En effet, nous voyons, le plus souvent un cavalier barbu (8), tenant d'une main la bride de son cheval, et levant l'autre d'un geste impératif (9). Mais ce geste de domination superbe était mal compris par le Moyen Age qui n'y voyait généralement qu'une façon de réclamer le silence ; aussi un imagier, celui de Parthenay-le-Vieux, ne parvenant pas à se l'expliquer, a trouvé nécessaire de poser sur le poing levé de

(1) Saintes (Grasilier, *loc. cit.*II, p.13), Matha (signalé par Joanne, perdu) Chadenac, Surgères et Aulnay (Berthelé, *Bull. arch. hist. Saintonge*, 1885, p. 280), pour Aulnay, voir aussi un dessin au fol. 5 du ms. cité de Poitiers.

(2) Chateauneuf (abbé Michon, *Statistique de la Charente*, p. 297, fig.), Chalais, (*op cit.*, p. 299 « n'existe plus »), Feuillade, sur un chapiteau (*op. cit.*, p. 298 et George, *Eglises de France, Charente*, p. 112), Aubeterre et le Temple près Blanzac (Berthelé, *op. cit.*).

(3) J. Hubert, *B.M.*, 1927, p. 57-58 (Estiennot). En Vendée à Benet (Desaivre, *Bull. Société statistique des Deux-Sèvres*, 1883, p.185).

(4) Cf. *fig.* 61 et Brutails, *Vieilles Églises de Gironde*, *fig.* 341 etc.

(5) K. Porter, *op. cit.*, pl. 408.

(6) K. Porter, *op. cit.*, pl. 763 et 774.

(7) Bien souvent, et c'est fort regrettable, les statues sont trop mutilées (Matha, Aubeterre, Airvault, Civray) ou trop complètement restaurées (Melle, Angoulême) pour qu'on puisse en faire état à coup sûr. Cependant il existe quelquefois d'elles un croquis ancien qui aide à les imaginer (cf. Charles Arnauld, *Monuments des Deux-Sèvres*, 2e éd. 1877, p. 100 pour St Hilaire de Melle, p. 162 pour Airvault, p. 130 pour Parthenay).

(8) Couronné à Aulnay, Parthenay-le-Vieux, Bordeaux, etc. A Arles par exception il est imberbe pour le distinguer du Christ figuré sur le chapiteau voisin.

(9) Beaux exemples à Surgères, Châteauneuf, Poitiers. A Caen et à Autun il ne lève pas la main, mais la présence du petit vaincu sous le pas du cheval permet d'affirmer cependant que c'est bien cependant l'image de Constantin.

l'empereur un oiseau de chasse (1). C'est la même raison, sans doute, qui parfois fait porter par le chevalier, armé alors pour le combat, un glaive et un bouclier (2). Un grand manteau retenu autour du cou par une agrafe, et que le vent agite furieusement, flotte derrière l'empereur (3). Sous le pied du cheval se retrouve toujours (4) le petit personnage, vieillard barbu, coiffé du bonnet conique que la tradition faisait porter aux Romains, renversé et comme écrasé, qui personnifie l'idolâtrie dont l'empereur a triomphé.

A côté de Constantin, se dresse souvent (5) une figure de femme, représentée tantôt dans une pose hiératique sous une arcade (6), tantôt faisant un geste d'intercession (7). Cette femme, richement vêtue à la mode du XIIe siècle, d'une longue robe à grandes manches, le front ceint d'un diadème d'où s'échappent de lourdes tresses, représente vraisemblablement, non pas l'Impératrice Hélène, mais bien plutôt, comme le dit M. Mâle (8), « l'Église chrétienne acueillant son champion, comme la noble dame de l'épopée accueille le chevalier qui a désarmé son ennemi et vengé son honneur » (*fig.* 61).

Enfin en regard de ce groupe les sculpteurs placent souvent

(1) Cf. notre fig. 63 et l'article de Melle E. Maillard, *Les statues de la façade de Parthenay-le-Vieux*, dans *Bull. Antiquaires de l'Ouest*, 1919-21, p. 244.

(2) Déols, (J. Hubert, *B.M.*, 1927, p. 57-58), N.-D. de Poitiers (De Chergé, *Sur les statues équestres*, dans *Congrès Archéologique de France*, 1843, p. 110), Oloron.

(3) Parthenay-le-Vieux, St-Jouin-de-Marnes, Châteauneuf, etc. Ce manteau que le Marc-Aurèle ne porte pas apparaît en Charente pour des raisons décoratives, il meuble l'espace derrière le cavalier, qui sans cette précaution semblerait vide et nu (voir à Bordeaux, où Constantin n'a pas ce manteau, la maigreur de la figure).

(4) On a quelquefois refusé de le voir à Civray, et des théories se sont échafaudées sur cette absence. Mais il figure même là, on en voit bien la trace sur la phot. 1126 de K. Porter.

(5) Citons même le groupe détruit de Ham où les chroniqueurs du XVIIIe siècle croyaient reconnaître « le chevalier Enguerrand de Lillers à cheval avec un enfant sous le pied du cheval et auprès de lui sa femme » (*Bull. des Antiquaires de Morinie*, 206e livr., 1903, p. 211). Cf. notre p. 211 note 4 sur E. de Lillers.

(6) Châteauneuf.

(7) Cloître St Trophime d'Arles, le Temple près Blanzac (phot. E. Sador 1871 à la Bibl. de Poitiers).

(8) *Art religieux au XIIe siècle*, p. 250.

aussi, en vue de la symétrie, sous l'arcade opposée des façades de l'Ouest, un autre saint, souvent un chevalier (1), un Saint Georges ou un Saint Michel terrassant le dragon. Quand il est moins occupé de symétrie que de symbolisme, il met en regard du Constantin une figure correspondante. A Benet, c'est le Christ en croix foulant le dragon ; à Arles, c'est Jésus entrant à Jérusalem pour y enseigner le peuple (*fig.* 62). Souvent c'est Samson (2), le héros de l'Ancien Testament, dont la victoire sur le lion de Thamnata signifie, pour les symbolistes du temps, le triomphe d'Israël sur les Philistins.

Telle fut au XIIe siècle la fortune d'une statue romaine. Elle a inspiré, dans toute la France, à une trentaine d'artistes, des images qui l'interprètent avec une certaine liberté, mais savent bien en garder l'esprit. Mais comment ces artistes la connaissaient-ils? Faut-il supposer qu'ils sont tous allés à Rome, puisque les sculpteurs de Ham, de Caen, d'Autun, d'Arles et de Poitiers, qui ne semblent pas s'être connus, ont sculpté la même figure? Faut-il croire que, d'après le récit des pèlerins, les sculpteurs aient reconstitué cette image? Ces hypothèses nous semblent bien fragiles, et peut-être bien inutiles. Ne pourrait-on pas penser tout simplement que les sculpteurs français se sont inspirés d'un de ces plombs, d'une de ces enseignes de pèlerinage, que les voyageurs accrochaient à leur chapeau? Le thème du Saint-Voult de Lucques n'a-t-il pas été répandu dans le monde par un objet de cet ordre? La statue romaine symbolisant l'Église triomphant de l'Idolâtrie, était une enseigne encore plus admirable. Et on voit assez bien les pèlerins l'achetant en sortant du palais du Latran, où précisément était logé le Pape, et devant lequel se dressait le Marc-Aurèle. Assurément cette enseigne ne figure pas parmi les plombs réunis par Forgeais. Mais cette collection est bien incomplète, et on peut espérer qu'un jour un plomb retrouvé permettra de changer en certitude ce qui n'est actuellement qu'une probabilité.

Ayant constaté la vogue de l'image de Constantin au XIIe siècle, on est étonné de voir qu'à partir du début du XIIIe

(1) Surgères, Angoulême, baptistère St Jean à Poitiers, Blanzac.

(2) Parthenay-le-Vieux, Parthenay, St Jouin de Marnes.

siècle cette figure disparaît brusquement et absolument. C'est, croyons-nous, que des doutes commençaient à s'élever sur l'identité de la statue imitée. Honorius III (mort en 1227) assura le premier qu'elle ne représentait pas Constantin (1). Les *Mirabilia* contestaient déjà l'attribution de cette effigie « qui dicitur Constantinus, sed ita non est », et au XIVe siècle Raoul Higden (*Polychronicon*, écrit vers 1363), citant Magister Gregorius, hésitait entre plusieurs hypothèses constatant que les étrangers nommaient cette statue Théodoric, la Curie, Marcus ou Quinte-Curce.

Mais si cette forme est désormais abandonnée en France, elle va connaître un regain de succès en Italie au quatrocento. Le Marc-Aurèle, restauré vers 1460 par Christophoro Geremia, va inspirer les plus célèbres statues équestres de la Renaissance. Devenu vite un poncif des bronziers (2) et des peintres, il reparaîtra avec éclat sur le sol français à la fin du XVe siècle où partout, à la façade des grands châteaux de la Première Renaissance, de robustes coursiers sculptés sous une influence italienne, porteront à Blois Louis XII, au Verger le Maréchal de Gié, à Assier Galiot de Genouilhac (3).

(1) Adinolfi, *Roma nell' età di mezzo*, I, 250.

(2) Une des premières copies en bronze est la statuette que Filarète donna en 1465 à Pierre de Medicis (au Musée de Dresde). Elle représente, selon l'artiste : « Commode Antonin Auguste d'après sa statue à St Jean de Latran » (*Beiheft zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1933, p. 51). Sur la popularité du Marc-Aurèle au XVe et au XVIe siècle, cf. Ph. Lauer (*Le Latran*, p. 309), qui raconte une anecdote significative : lorsqu'en 1538 Paul III fit transporter la statue au Capitole, les chanoines de St-Jean-de-Latran protestèrent avec énergie ; leur intervention étant restée vaine, chaque année ils se rendaient en procession à l'ancien emplacement, et y manifestaient leur mécontentement. Pour les consoler, le Sénat décida de leur offrir tous les ans un bouquet de fleurs, et de créer un office public pour l'entretien de la statue (cf. Winckelmann, *Hist. de l'Art chez les Anciens*. Amsterdam, 1766, II, p. 318 note 4).

(3) Jean de la Barre à la Roche-du-Maine (Cf. Vitry, *Michel Colombe* p. 173) et Nicolas le Valois à l'Hôtel d'Escoville de Caen. Rappelons enfin que la cour du Cheval Blanc à Fontainebleau doit son nom à un moulage du Marc-Aurèle exécuté pour Catherine de Médicis et qui disparut en 1626 (Père Dan, *Trésor... de Fontainebleau*, 1642, p. 30-31).

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE ROMANE
LES THÈMES ANTIQUES DE LA SCULPTURE ET LES VARIANTES RÉGIONALES

I. — Les thèmes d'inspiration littéraire.

Les ouvrages des poètes antiques, qu'on a vu lire et commenter avec tant de faveur par les grands latinistes de l'époque romane, n'ont pas seulement joué un rôle important dans la formation générale du goût antiquisant de ce temps ; ils ont aussi directement inspiré certaines œuvres dont le prototype doit être cherché, non plus dans la plastique gallo-romaine, mais cette fois dans les livres mêmes des auteurs classiques. Dans ce cas, chose curieuse, les sculpteurs romans, tenant à représenter certaines histoires qu'ils viennent de lire, sont amenés à créer eux-mêmes des images nouvelles, puisqu'ils ignorent les anciennes.

Certains de ces thèmes sont reproduits par les artistes pour leur seule curiosité ou leur beauté, d'autres servent à des comparaisons et des apologies. D'autres enfin fournissent des exemples de morale pratique.

1. — *Thèmes antiques reproduits pour eux-mêmes.* — Les thèmes de cet ordre sont forcément bien rares dans l'art roman. On ne devrait même logiquement en rencontrer aucun dans les églises et les abbayes où ils n'ont aucune place. Cependant on peut en signaler quelques-uns, par exemple ce curieux chapiteau de Torsac en Charente où, selon M. George « un personnage, jouant de la harpe devant un oiseau, semble pouvoir être identifié avec Orphée » (1).

Mais c'est surtout dans l'art profane qu'on peut trouver des histoires antiques de ce genre. Ovide, il fallait s'y attendre, a inspiré l'œuvre la plus curieuse. C'est une grande tapisserie

(1) George (F.), *Les Églises de France, Charente*, p. 269.

encyclopédique décrite par Baudri de Bourgueil (1), qui prétend l'avoir vue dans l'appartement d'Adèle, femme d'Étienne de Blois (1060-1137). Entre les histoires de la Bible et celle de la Guerre de Troie figuraient une série de scènes représentant les dieux de la Fable. On reconnaissait la lutte de Jupiter et de Saturne, les quatre Ages de la Terre, puis Deucalion, Phaéton, Ganymède, Jupiter emportant Io, Cadmus changé en serpent, Argus, Lichée, Pyrame et Thisbé tués par le même glaive, l'Hermaphrodite, Orphée et Eurydice.

Après Ovide, Stace ; c'est en effet l'*Achilléide* qui a inspiré un bien curieux bassin en bronze de la fin du XIe siècle conservé au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale. Des dessins gravés au trait, disposés en cercle autour du bassin et accompagnés de vers du poème latin, racontent sept épisodes de l'adolescence d'Achille. Ce bassin, conservé par un hasard providentiel, montre bien, à défaut d'autres œuvres disparues, l'intérêt qu'on prenait aux poètes de l'Antiquité, même à ceux de second ordre, et offre un très curieux exemple de ces images antiques recréées par les savants du Moyen Age (2).

On en trouve un autre dans un manuscrit d'Horace du XIe siècle (Bibliothèque Nationale, Mss. Latin 8214). Au début de ce manuscrit ; en face du vers fameux ; « Mecenas atavis edite regibus », le scribe a, dans un petit dessin plein de verve, représenté Horace lui-même s'adressant à Mécène. Ne connaissant pas de manuscrit illustré du poète, il figure les deux interlocuteurs selon l'idée qu'il se fait des personnages de l'Antiquité. Horace est un homme âgé, barbu, les cheveux ramenés sur le front (c'est-à-dire que sa tête est peut-être inspirée d'une statue de la décadence romaine), vêtu d'une tunique courte et collante, les jambes croisées. Ces derniers traits montrent l'influence des manuscrits scéniques. La figure de Mécène est inspirée des mêmes images de manuscrits. Plus

(1) Cf. L. Delisle, éd. du poème. Caen, 1871. et Ph. Lauer, dans *Mélanges Ch. Bémont*, Paris, 1913, p. 43-58.

(2) Prou (M.), *Un bassin de bronze du XIe siècle représentant la jeunesse d'Achille*, dans *Gazette Archéologique*, 1886 et à part. Les sept épisodes sont : Chiron apprenant la musique à Achille, et l'histoire d'Achille et de la fille de Lycomède.

jeune, il porte une tunique, et est coiffé d'un bonnet phrygien.

Mais les manuscrits illustrés des classiques, ceux de Virgile et de Térence, ou des siècles suivants, comme ceux de Prudence, n'offrent qu'un répertoire assez restreint de formes antiques, et bien souvent les artistes doivent tirer de leur imagination les figures antiques dont ils ont besoin. Les moines de Corbigny (1), par exemple, ont dessiné dans le rouleau mortuaire du bienheureux Vital, abbé de Savigny (mort en 1122), une étrange image du Mal. C'est un Satan aux oreilles de chat comme en porte le Pan Antique qui, de sa bouche ouverte, fait sortir deux petits personnages que leur nudité et leur bonnet phrygien caractérisent comme des démons païens. Et ce Satan est monté sur une singulière bête, chien à la partie antérieure, serpent à deux têtes à l'autre extrémité. On reconnaît facilement ici une interprétation romane du Cerbère antique, gardien de l'Enfer, que les moines de Corbigny ne connaissaient qu'à travers un passage de l'*Énéide* (2). Ils lui ont donc donné le cou de serpent, les trois gueules, et le corps de chien dont parle Virgile, se montrant plus fidèles peut-être à sa description que ne l'ont été les artistes de l'Antiquité.

D'autres thèmes antiques allaient être imposés au Moyen Age par la vogue considérable d'un ouvrage du rhéteur africain du Ve siècle Marcianus Capella : *les Noces de Mercure et de la Philologie*. Presque chacune des bibliothèques monastiques (3) possédait au moins un manuscrit de ce vaste *traité*

(1) Delisle (Léopold), *Rouleaux des Morts*. Paris, 1866, p. 281-344. Fac-similé dans les *Mémoires des Antiquaires de Normandie*, 1847, p. 229.

(2) *Énéide*, VI, vers 417-423. Rappelons qu'au IXe siècle déjà une image de Cerbère avait été peinte à la porte d'un cloître, la description en vers est rapportée dans Schlosser, *Schriftquellen...*, no 1043 ; il avait la forme d'un chien : « inhiat mortis tria Cerberus ora ». Une image extrêmement proche de celle de Corbigny a été sculptée à l'époque romane sur un chapiteau de Memac ; il semble bien que ce soit le rouleau de Vital qui l'ait portée là, jusqu'en Dordogne, au cours de son voyage à travers la France (passant par Évreux, Angers, Tours, il est allé au moins jusqu'à Cahors, cf. Delisle, *op. cit.*).

(3) Au XIe siècle outre les allemandes et italiennes, cinq exemples français (dont Toul) dans Manitius, op. cit., p. 239, ajouter L. Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, II, p. 445 et 447 ainsi que *B.E.C.*, 1854, p. 263

des Sept Arts, tout rempli de souvenirs antiques, mais qui au rebours de la *Psychomachie* de Prudence, n'avait pas reçu d'illustrations dans les derniers siècles de l'Antiquité. Les artistes romans allaient donc, une fois de plus, avec un curieux souci de vérité historique, faire sortir des vers latins de Capella un monde de formes « à l'antique ».

Ce sera, parmi les œuvres composées hors de France, l'aube offerte au xe siècle par Hadvige, fille d'Henri de Souabe, à l'abbaye de St Gall (1), et une tapisserie brodée au xiie siècle par l'abbesse de Quedlimbourg et destinée au Pape, dont quelques morceaux, encore conservés, montrent, à côté de Marcianus lui-même, Mercure, Psyché, le Printemps et la déesse Cypris (2).

L'image des Arts libéraux, le Trivium et le Quadrivium, directement issue du traité de Marcianus Capella, aura une fortune toute particulière (3). On la rencontre entre 1140 et 1145 dans une voussure du portail sud de Déols (4), elle aura une postérité dans les voussures du portail royal de Chartres où elle accompagnera, toujours par application du texte de Capella, l'image des grands hommes de l'Antiquité qui se sont particulièrement illustrés dans chacun de ces arts.

2. — Thèmes antiques moralisés. — Les artistes romans ne pouvaient pas se contenter d'une simple reproduction des thèmes antiques pour eux-mêmes ; ils les employèrent sur-

(St Père de Chartres). Au xiie siècle, cf. Manitius, op. et p. cit. En 903, l'abbé de Montiérender avait un « *Glosarius super M. Capella* » (H. Omont, *B.E.C.*, t. XLII, p. 156).

(1) Francisque-Michel, *Recherches sur les étoffes de soie* .... II, Paris, 1854, p. 346.

(2) *Histoire de l'Art*, III, I, p. 347, fig. et Betty Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters...* I, Vienne, 1926, p. 53-68, qui signale les rapports de cette œuvre (exécutée entre 1186 et 1207) avec les vitraux et surtout les miniatures d'Allemagne. Remarquons que les costumes des personnages sont généralement modernes ou byzantins ; cependant Mercure est drapé dans une étoffe qui laisse un bras libre (pl. 15) ; la Naïade verse son amphore comme le Verseau et non comme un fleuve antique (pl. 13 à 20).

(3) A. Filangieri di Candida, *Martianus Capella e la rappresentazione delle Arti liberali...* dans *Flegrea*, ann. II, t. IV, 3.

(4) J. Hubert, *B.M.*, 1927, p. 49 ss.

tout dans des parallèles ou des allégories. On retrouve dans ce trait la préoccupation que nous avons notée dans les œuvres littéraires, l'effort de concilier les souvenirs antiques avec les vérités de la foi, et d'utiliser les premiers au profit de la seconde.

a. De même qu'Abélard fera des philosophes « des saints et presque des ascètes » (1), ces artistes rangeront *la Sibylle* parmi les prophètes du Christ à côté de Virgile. Si cette image (elle a fait l'objet d'une thèse de M. Mâle qui épuise le sujet) (2) n'apparaît pas avant la fin du xiie siècle, on rencontre dès le ixe siècle les Sages de la Grèce mis en parallèle avec les prophètes dans une peinture de St-Gall (3), et, sur le tapis d'Halberstadt, Platon, Socrate, Sénèque et Caton accompagnent l'image de Charlemagne (4).

b. Un des exemples les plus caractéristiques et, croyons-nous, les moins connus de ces parallèles, à l'époque romane, est la représentation associée de *Samson* et *Hercule*. Dans toute la France et au-delà des frontières, on rencontre la figure de l'homme qui déchire la gueule du lion. Ce triomphe de Samson sur le lion (5) devait naturellement faire songer les humanistes à cette autre lutte célèbre qu'ils connaissaient bien, celle d'Hercule contre le lion de Némée. Mais de cette lutte les artistes romans ne connaissaient pas d'images plastiques d'origine antique. Ils ont donc dû l'inventer de toutes pièces, sachant seulement qu'il leur fallait représenter un homme nu luttant contre un lion.

A Borgo San Donnino, un Hercule debout, demi-nu, et qui montre des formes robustes, tient par la queue le lion de Némée et l'élève triomphalement en le frappant de sa massue tandis que, par une inconséquence assez singulière, il porte

(1) Gilson (E.). *La Philosophie au moyen âge*, I, p. 94.

(2) Mâle (E.). *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint.* Paris, 1889, et *L'Art religieux du XIIIe siècle.* Paris, 1910, p. 391-395.

(3) *Carmina Sangallensia*, VII dans *M.G.H. Poetae latini aevi carolini*, II, p. 480 (M. L. Bréhier a bien voulu nous signaler ce texte).

(4) Fig. dans *Hist. de l'Art*, III, 1, p. 345.

(5) M. Franz Cumont a montré que cette image dérivait de celle de Mithra, et a expliqué pourquoi.

déjà sur l'épaule la peau de l'animal vaincu ; de même à St Trophime d'Arles, au soubassement de la façade, un Hercule, comme suspendu dans les airs, saisit le lion par la patte.

Mais, d'autres fois, les artistes se sont plu, sans doute après les littérateurs (1), à rapprocher les deux histoires, et ils ont représenté l'un à côté de l'autre Samson et Hercule. Cette figuration conjurée des deux héros, particulièrement fréquente en Italie, des coffrets byzantins à l'art du Quattrocento, se retrouve sur un chapiteau de Moissac où, à côté de Samson qui terrasse le lion, apparaît un personnage vêtu d'une tunique et d'un manteau qui brandit sa massue (2). A Langres, l'intention de rapprochement est plus claire encore ; Samson vêtu, tenant une hache, et Hercule nu tenant une massue, saisissent tous deux par la crinière une énorme tête de lion qui les sépare (*fig.* 72).

Plus tard, n'osant représenter sans doute le héros antique, on le remplacera par une allégorie de la Force, une femme à la longue robe et aux belles tresses qui, par une transposition complexe de la légende, étranglera au portail royal de Chartres un des serpents étouffés par Hercule enfant.

c. Le sens moral est encore plus clair dans l'histoire de *Ganymède*. Sur un chapiteau de Vézelay, un aigle énorme s'envole, les ailes dressées vers le ciel. Il tient dans son bec par le milieu du corps un jeune garçon qui, la tête en bas, pousse des cris lamentables. Dans les serres de l'oiseau se trouve suspendu un chien. A côté un homme glabre et chauve, vêtu d'une courte tunique, lève les bras au ciel en signe de désespoir. Nous avons montré (3) que l'artiste roman, en sculptant

(1) Au xe siècle, un manuscrit de la Bibliothèque de Lorsch (cf. G. Becker, *Catalogi*, p. 115) avait pour titre : « De duodecim virtutibus Herculis et de Samsone fortissimo ».

(2) Rupin (E.). *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris, 1897, In-4o, p. 247.

(3) J. Adhémar, *L'enlèvement de Ganymède*, dans *B.M.*, 1932, p. 290-291. On croyait avant nous (E. Mâle, *Art religieux du XIIe siècle*, p. 368) qu'il s'agissait d'une légende locale oubliée. Mme Lefrançois-Pillion considérait le chapiteau comme une énigme inexplicable.

cette histoire, illustrait d'après quelques vers de l'*Enéide* (1) une scène qu'un clerc érudit de l'abbaye tenait à figurer (*fig.* 73).

Mais le clerc n'entendait pas seulement faire illustrer une épisode de l'œuvre de Virgile, une intention morale lui avait suggéré le choix du sujet. En représentant le jeune homme enlevé pour servir aux plaisirs de Jupiter, tandis que le diable distend de joie à deux mains sa bouche hideuse, il veut stigmatiser certain vice (2) dont un sermonnaire venait sans doute de montrer la turpitude (3).

d. *Les Fables*. Les Pères, et notamment Saint Augustin, goûtaient fort les œuvres des fabulistes de l'Antiquité, et, à cause de la moralité édifiante qui se dégageait de ces histoires, ils en préconisaient l'emploi aux éducateurs de la jeunesse. Les écolâtres du haut Moyen Age s'inspirèrent de ces conseils, les fables antiques furent apprises par cœur dans les écoles, et les *Isopets* se multiplièrent dans les bibliothè-

(1) On sait que le jeune Ganymède poursuivait les cerfs sur le Mont Ida lorsque :

« Sublimem pedibus rapuit Jovis armiger uncis,
Longaevi palmas nequidquam ad sidera tendunt
Custodes, saevitque canum latratus in auras »
(*Enéide*, V, vers 255-257).

On remarquera la fidélité de la représentation. Tout y est : le chien gémissant, le compagnon de chasse vieux et chauve qui se désole, et l'aigle remontant au ciel avec le jeune homme. On notera aussi que l'artiste roman n'a pas connu la forme antique de ce thème qui est bien différente (cf. Héron de Villefosse, *Le Ganymède de Cherchel*, dans *Bull. archéol. Comité des Travaux hist.*, 1914, p. 264-269 et Reinach *Répertoire de la sculpture*, II, 2, p. 473-475).

(2) Le sens de l'histoire de Ganymède n'échappait pas aux clercs du xiie siècle, témoin ce passage de Jean de Salisbury (*Polycrat.*, I, 4 dans *P.L.*, t. CXCIX, col. 390) : « In auras... tradunt ab aquila Dardanium venatorem ad pocula, a quibus ad illicitos et innaturales transiret amplexus », et le texte cité par Hauréau (*Notices et extraits*) où Hélène et Ganymède discutent sur leur conception personnelle de l'amour (publ. ds. *Zeitschrift f. dtsch. Altert.* 18, 127-135).

(3) On pourrait ajouter à cet exemple de Ganymède d'autres scènes morales stigmatisant d'autres péchés, la gourmandise par exemple, figurée à Montmajour par un Tantale placé au-dessus de la porte du réfectoire (Benoît, *Montmajour*, Laurens, 1932, p. 70, cf. aussi Wright, *Histoire de la Caricature*, p. 46).

ques monastiques. Ainsi s'explique le grand succès des fables auprès des artistes français. Notons du reste que certains de ces recueils de fables étaient illustrés dès le IVe siècle, et que les artistes romans ont pu, parfois, connaître ces illustrations (1).

Dès l'époque carolingienne, on lisait Ésope, et la *Première Bible* de Charles les Chauve montrait en haut de ses canons le renard qui suit furtivement la poule et les poussins, sur lesquels il va bondir (*fig.* 70). Dans l'*Évangéliaire* d'Ebon un gros lion à l'aspect terrifiant cause un grand émoi au petit agneau qu'il surprend (2). Au-dessus des canons de l'*Évangéliaire* de Morienval, le corbeau, sur son arbre(*fig.*81), tient dans son bec un grand fromage, tandis que le renard commence son astucieuse harangue. Plus tard, ces images se feront bien plus fréquentes, et on verra dans nombre d'églises ces scènes tirées des œuvres d'Ésope ou de Phèdre. La fable du Loup et de la Grue figure parmi les plus répandues. Phèdre a raconté (3) de quelle façon le loup, à qui la grue avait retiré du gosier un gros os gloutonnement avalé, remercia celle qui lui avait rendu service, en menaçant de la dévorer. Les fabulistes médiévaux aimaient à se servir de cet exemple pour symboliser l'ingratitude, et stigmatiser ce défaut. Les artistes ont, volontiers, comme eux, représenté cette histoire. Parmi les rinceaux de la collégiale de Bonn (4) où courent et

(1) Voir l'Ésope grec, écrit dans le sud de l'Italie au xe siècle, d'après un prototype plus ancien, ms. Pierpont Morgan no 397 (rep. dans *The Pierpont Morgan Library, Exhibition of illuminated mss. held at New York Public Library.* New York, 1934, no 13, pl. 12) : Penser aussi à l'Ésope illustré par Adémar de Chabannes vers 1025 de dessins inspirés d'un original antique,conservé à Leyde, cf. G.Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar...*, (*Codices Graeci et Latini, Supplementum III*), Leyde, 1905, repr. aussi dans A.W. Bijvanck, *Les principaux Mss. à peintures des Pays-Bas*, (*Bulletin Société française de Reprod. de Mss. à peinture*, 1931, pl. XX).

(2) Boinet, (A). *La Miniature carolingienne*, pl. LXVII.

(3) *Fables*, I, 8.

(4) Fig. p. 271 du *Congrès Archéologique de Rhénanie*, 1924. La scène est traitée de même façon dans les rinceaux analogues sur un chapiteau du portail sud de l'église paroissiale de Andernach (cf. H. A. Diepen, *Bauornamentik in Klosterrath*, 1931, pl. 55, no 5).

luttent des animaux et des hommes, on aperçoit le loup piteux, la tête couverte du capuchon des clercs, qui ouvre largement la gueule où « l'opératrice en besogne » plonge son bec. Sur un chapiteau de St Lazare d'Autun le loup, dans la même posture, attend le résultat des efforts de l'oiseau bienfaisant (1). Même scène au tympan de St-Ursin de Bourges. mais là, l'artiste ne s'est pas contenté de l'histoire antique, il l'a compliquée en plaçant à côté d'Isengrin, Renard son compère, qui s'apprête à jouer quelque mauvais tour aux poules qui le traînent (2). Peut-être est-ce aller bien loin que de voir dans la fable de la grue une figure de Jésus-Christ subissant l'ingratitude humaine (3), mais il est certain cependant qu'on ne se trouve pas en présence d'un simple divertissement d'artiste, comme l'indique du reste nettement le *Romulus vulgaris* : « Parabola hec illos monet qui volunt benefacere malis » (4).

La fable du Loup et de l'Agneau, et celle du Renard et du Corbeau, malgré leur célébrité littéraire et les fréquentes allusions qu'y font les textes édifiants ne se rencontrent pour ainsi dire jamais dans la sculpture romane ; mais on doit tenir compte des destructions, des disparitions d'œuvres anciennes, puisqu'un théologien du début du XIIIe siècle se plaint de voir figurer sur les chapiteaux romans au lieu de la vie de

(1) V. Terret, *La sculpture bourguigonne*, *Autun*, I, p. 117. Déjà mentionné et reproduit par Champfleury (*Histoire de la Caricature au Moyen-Age*, p. 139). Même scène sur un chapiteau roman de St-Germain-des-Prés. Un sculpteur berrichon la représente sans la comprendre à Nohant-en-Graçay, il figure un corbeau parlant à l'oreille d'un quadrupède monté sur des sortes d'arcades, mauvaise interprétation d'un manuscrit illustré (dessin dans A. Buhot de Kersers, *Histoire et statistique du Cher*, IV, p. 186, pl. IX, fig. 2, cité aussi par F. Deshoulières. *Les Églises de France*, *Cher*, p. 186).

(2) Scène déjà classique dans l'antiquité. Champfleury la trouve sur deux pierres gravées (*Histoire de la Caricature antique*, p. 88-89, fig.). Voir aussi le festin du renard et de la cigogne à Grézac (*fig.* 82) et sur un chapiteau célèbre d'Aoste. (Venturi, *Storia... Arte Italiana*, III, p. 73).

(3) Terret, *op. cit.* p. 117.

(4) L. Hervieux, *Les Fabulistes latins...*, II, 1867, p. 198.

Jésus « la trève entre le coq et le renard » (1), fable que nous n'y avons jamais rencontrée.

On ne va pas chercher ailleurs des sujets seulement dans les « *Isopets* » ; les « *Fabliers* » souvent cités dans les catalogues des bibliothèques recueillaient les histoires morales dans d'autres auteurs latins. Ainsi, c'est de Pline qu'Honorius d'Autun, suivi plus tard par Eudes de Chériton, tirera l'histoire de l'aigle habituant ses petits à regarder le soleil en face, et chassant hors du nid ceux qui ne peuvent en supporter l'éclat (2). Les prédicateurs verront dans cette légende un sens mystique ; c'est pourquoi M. Mâle a pu retrouver la représentation de cette histoire sur un vitrail de la cathédrale de Lyon.

Mais au premier rang de ces fables qui ont connu au XIe siècle une fortune universelle, il ne faut pas oublier celle de l'Ane à la lyre. M. Mâle a montré (3) que les artistes qui l'ont figurée, s'inspiraient sans doute moins de Phèdre, directement, que de Boèce (4) qui a, avec bien d'autres du même auteur, recueilli cette histoire. La question est peut-être plus complexe encore, car on trouve toujours à côté de l'âne un autre animal se livrant comme lui à d'infructueux essais dans l'art musical ; le théologien du début du XIIIe siècle que nous avons cité parlera avec indignation des « singes jouant de la flute à côté de l'âne à la lyre de Boèce » (5). Il joint ensemble deux thèmes qu'il a évidemment vu lier par les littérateurs et les artistes de son temps. Le motif qui, sous cette forme, ne se trouve pas dans Boèce, a dû germer dans la cer-

(1) « Vulpis et galli diludia » (Ésope). Voir le texte cité par L. Delisle dans *Mélanges de paléographie*, Paris, 1880, p. 206.

(2) Mâle (E.). *Art religieux du XIIIe siècle*, 1910, p.57 s. L'histoire est tirée de Pline (*Hist. nat.*, X, 3). Pour les interprétations médiévales de cette fable, voir Hervieux, *Les fabulistes latins*, V, 165, 450, etc.

(3) Mâle (E.). *L'art religieux du XIIe siècle*, p. 339 s.

(4) *Consolation Philosophique*, I (Éd. O. Cottreau, Paris, 1878, p. 8). Quoi qu'il en soit, l'Antiquité a connu le thème des ânes musiciens ; Champfleury reproduit une statuette alexandrine (?) représentant un âne qui frappe sur un tambour de basque (*Caricature antique*, p. 134).

(5) « Simias tibicines et onos liras boetii ». Cf. L. Delisle, *op. cit.*, p. 206.

velle de quelque écolâtre imaginant un pendant à l'Ane, et croyant sans doute mieux exprimer par un double exemple qu'on ne doit pas forcer son talent.

Les artistes en effet ont toujours placé à côté de l'âne un autre animal ; tantôt un singe qui joue de la viole (1) tantôt, et c'est le cas le plus fréquent, une chèvre musicienne : à Brioude un beau chapiteau montre les deux animaux jouant, de la lyre, et deux hommes leur donnant le bras (2). A Aulnay dans la troisième voussure du portail, un âne gratte de son sabot les cordes d'une lyre, tandis que, sur le claveau voisin, une chèvre aux longues cornes a tenu jadis un semblable instrument (3).

A Saint-Restitut (4), à Chartres (5), à Meillers (6), c'est un âne et un porc qui se font vis-à-vis. Dans une dernière variante, à St-Nectaire (7) et au dôme de Magdebourg (8), l'âne est accompagné d'une femme montée sur un bouc, et un satyre juché sur le même animal fait pendant à l'âne classique (9).

(1) St Sauveur de Nevers (A. Kingley Porter, *Romanesque sculpture*, pl. 126) ; St-Parize-le-Chatel (Caumont, *Abécédaire d'Archéologie, Archit. Relig.*, 1867, p. 272) ; modillon de la cathédrale de Poitiers (Auber, *Hist. Cathéd. Poitiers*, I, 1849, p. 245 ; E. Maillard, *Les Sculptures de la Cathédrale de Poitiers*, 1921, 4o, p. 47, ours et chien selon elle) ; Vézelay, St-Benoît-sur-Loire.

(2) *Congrès archéologique, le Puy, 1904*, p. 548, fig.

(3) Fleury-la-Montagne (F. Thiollier. *L'art roman à Charlieu*, 1892, p.9) ; Bnne Brincard, Les *Chapiteaux de Cunault, B.M.*, 1930, p.132) ; Nantes (Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, p. 339).

(4) *Congrès archéologique, Avignon, 1909*, I, p. 259, fig. 12 et 13 (le porc jongle avec des boules).

(5) Cf. *Dissertation sur les Anes célèbres*. Bibl. de Chartes, ms. 1093 (dessin ancien).

(6) Champfleury, *Histoire de la Caricature au Moyen Age*, p.77, fig. Cf. aussi *Congrès archéologique, Moulins-Nevers, 1913*, p. 225, fig.

(7) B.*M.* 1909, p. 238.

(8) Champfleury, *op. cit.*, p. 53, fig. d'après Otte, *Manuel de l'archéologie de l'art religieux au Moyen Age*, 1854.

(9) D'autres exemples du thème de l'âne à la lyre nous sont signalés à Chambon, Chalignac, Tournai, Berceto (A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, vol. IV, I, pl. 22, 3) et dans la Charente (George, *Les Eglises de France, Charente*, p. 153 et passim) notamment à Manot et St Maurice des Lions. Mais ces sculptures, mutilées ou non reproduites sont par conséquent indéchiffrables.

Chacune de ces fables dont nous venons de parler se présente isolément. Dans l'église où elle est sculptée, et où les chapiteaux constituent un vaste sermon par l'image, elle prend place au milieu d'autres « exempla » sur d'autres sujets. Il est bien rare que l'artiste les groupe en un ensemble.

L'Abbé Arnaud, successeur de Gauzlin à St-Benoît-sur-Loire, l'avait cependant tenté. Il avait fait peindre dans le réfectoire de son abbaye « les fables d'Ésope le Grec ». La peinture a disparu, mais les distiques sont conservés, qui, placés sous chaque scène, en soulignaient la moralité. On entrevoit donc, d'une façon imparfaite il est vrai, le sujet des treize fables représentées, et on pourrait les reconstituer.

Au-dessus par exemple de ces vers :

« Talia rite luit qui se prefert meliori,
Qui inde se extollit talia rite luit »,

figuraient sans doute le *Renard et le Corbeau*. De même le distique :

« Impedit omnimodis jubere levamen iniquis ;
Pascere et ingratis impedit omnimodis. »

évoque *la Lice et sa compagne* (1). Il semble, nous dit Léopold Delisle (2), qu'il faille chercher la source de cette représentation assez particulière dans le manuscrit du XIe siècle (*Vetus Danieli Cartula*), provenant de St-Benoît-sur-Loire, et appartenant au fonds de la reine Christine au Vatican, qui contient, entre un traité de musique et une prière latine, le texte de plusieurs fables antiques : le *Loup et l'Ane*, le *Cerf à la fontaine, le Renard et le Corbeau, la Lice et sa compagne, l'Homme et la Belette*, etc.

(1) Peut-être le distique suivant accompagnait-il l'image de la Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf :
« Qui plus corde petit quam praestat dextra Tonantis
Hic merito perdit quasquam parata sibi ».
Celui-ci le Loup et l'Agneau :
« Justus ab injusto necnon et parvus ab alto
Sterni suppliciis adsolet immeritis ».
Celui-ci enfin le Cerf à la fontaine :
« Desine sponte viros in te stimulare nocivos.
Conviviare malos desine sponte viros. »

(2) Delisle (L.). *Vie de Gauzlin* dans *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, 1853, II, p. 262 ss.

Si cet ensemble a péri, on retrouve cependant une autre de ces représentations de fables groupées sur la tapisserie de Bayeux, où elle joue un rôle fort curieux. Sur cette broderie fameuse de la Reine Mathilde, les hauts faits des Normands se déroulent en effet entre deux frises représentant des animaux. Si ceux-ci appartiennent pour la plupart au répertoire décoratif courant, quelques-uns d'entre eux cependant, par les scènes qu'ils forment, évoquent un certain nombre de Fables Antiques. Nous savons que ces histoires n'étaient pas alors considérées du seul point de vue esthétique ; ici, rapprochées des sujets de la broderie, elles s'éclairent et prennent une curieuse valeur satirique (1). Le thème général de l'œuvre ayant été donné à la fin du XIe siècle par un trouvère, il faut sans doute voir dans les fables ainsi reproduites des comparaisons inspirées par le texte de ce trouvère. Celui-ci les a puisées, croyons-nous, dans le *Romulus Anglais*, dérivé du *Romulus de Nilant* (2), et alors dans toute sa nouveauté ; ce n'est en effet que dans ce texte qu'on peut trouver l'explication de certaines scènes.

L'étude de quelques-unes des fables ainsi représentées fournit à cet égard des constatations significatives. Au moment où Harold, quittant l'Angleterre, va monter sur son vaisseau pour aller chez Guillaume de Normandie, une série de scènes connues vient illustrer le voyage du prétendant saxon. Le Corbeau, perché sur un chêne, ouvre le bec et laisse échapper le fromage que la gueule du Renard est prête à happer (3). Le timide Agneau boit dans un ruisseau, tandis que le Loup s'apprête à lui adresser de sanglants reproches (4). La Lice,

(1) Cette démonstration que nous avions écrite en 1932 (cf. *Positions de thèses de l'École des Chartes*, p. 18) se trouve confirmée par l'article de Melle Chefneux, *Les fables dans la tapisserie de Bayeux* (*Romania*, LX, 1934, et tir. à part).

(2) Sur ce Romulus, cf. L. Hervieux, *Les fabulistes latins*, I, p. 719 ss.

(3) Cf. *Romulus Anglais*, ibid., II, p. 574 s.

(4) Id., II, 565. Voir pour les suivantes, *ibid.*, II, 570, 569, 704. Après le vieux lion, on croit reconnaître *L'Hirondelle et les Passeraux* (ibid., II, 645).

entourée de sa portée vigoureuse et jappante, reçoit fort mal la Compagne qui lui a prêté sa cabane pour mettre bas. La Grue ôte de la gueule du Loup l'os qu'il vient d'avaler gloutonnement. Les Animaux arrivent auprès du Lion malade pour chercher un remède à ses maux. Le Renard explique qu'il faut écorcher vif son ennemi le Loup et envelopper le vieux Lion de sa peau. Puis le Loup recontre la Chèvre et lui demande d'un air menaçant : « Que fais-tu dans ces sombres forêts ? » Mais les appels désespérés de la chèvre sont entendus par les paysans qui, accourus avec leurs chiens, donnent la chasse au Loup, et le tueront à coups de bâton. On voit enfin paraître la fable du Lion associé à la Chèvre et à la Génisse, et qui, alors que les autres veulent partager le produit de la chasse, tue le Cerf et déclare qu'il le prendra en entier (1).

La leçon, la morale évidente de toutes ces fables c'est, sous les formes les plus variées, la glorification de l'adresse qui permet de s'emparer du bien d'autrui. Le trouvère qui a inspiré l'œuvre devait commenter et paraphraser de la sorte les conseils de prudence donnés par Édouard le Confesseur à Harold et rappelés par Augustin Thierry : « Je connais bien le duc Guillaume et son esprit astucieux : il ne t'accordera rien, à moins d'en avoir un grand profit » (2). Les petites images de la frise soulignent ainsi, avec un esprit satirique qui est assez dans la tradition, la ruse du duc normand.

3. — *Les romans antiques.*

Dans cette énumération des thèmes d'inspiration littéraire, il convient de ne pas oublier en dernier lieu ces *romans antiques*, cette littérature pour les laïcs, dont nous avons déjà signalé l'importance. Ces Romans : *Eneas, le Roman de Troie* et *le Roman de Thèbes*, lus dès leur apparition (vers 1160) par des centaines d'amateurs enthousiastes, ont naturellement inspiré les artistes contemporains. C'est ainsi qu'à Pesaro le pavement en mosaïque de la cathédrale montrait

(1) Hervieux. *Op. cit.*, II, p. 640.
(2) Eadmer. *Hist. nov.*, éd. Selden, l. I, p. 4, cité par A. Thierry dans *La Conquête de l'Angleterre par les Normands.* Paris, vers 1860, t. I, 8°, p. 203.

l'enlèvement d'Hélène qu'un navire emporte vers Troie avec Pâris, baptisé par l'inscription, comme par le roman, « Rex Troge » (1). Ce « n'est plus, remarque judicieusement M. Mâle, le berger du mont Ida, beau comme un dieu, mais le roi-chevalier de nos poètes » (2). Les figurations tirées du *Roman de Troie* ou de celui d'*Eneas* ne manquaient pas en France. Chrétien de Troyes décrit par exemple une selle d'ivoire retraçant les aventures d'*Eneas* ;

« ... S'i fu antailliee l'estoire,
Comant Eneas vint de Troie,
Comant a Cartage a grant joie
Dido an son lit le reçut... » (3)

Un épisode de la Guerre de Troie avait été peint dès le milieu du XIIe siècle sur les murs d'un palais épiscopal. Hugues de Fouilloi décrit cette peinture, où les Troyens vêtus d'or et de pourpre combattaient contre les Grecs puissamment armés ; au milieu de la bataille on reconnaissait, nous dit-il, Hector au bouclier doré (4).

Dans le même temps, l'histoire d'Alexandre elle aussi, tenait les artistes romans. Mais ceux-ci négligeant les conquêtes du roi, s'attachaient surtout à cet épisode du roman traduit par Albéric de Besançon où il est dit qu'Alexandre, voulant connaître le ciel, déclare à ses « barons » qu'il va monter voir le firmament, « Le ciel et les planètes et tout l'estellement » dans une nacelle enlevée par des oiseaux qu'il dirigera au moyen de morceaux de viande placés au bout d'une lance (5).

(1) A. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, t. III, p. 436.
(2) *L'Art religieux du XIIe siècle.* Paris, 1924, p. 270.
(3) *Érec et Énide* 5 338-41 (dans *Christian von Troyes... Werke*, éd. W. Foerster, Halle, 1890, t. III, p. 191).
(4) *De Claustro animae, P.L.*, CLXXVI, col. 1019 ; cf. Mortet Deschamps, *op. cit.*, p. 92. Voici le travail du Otto Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, Erlangen, 1900. Ce livre curieux relève des descriptions d'œuvres antiques dans les romans courtois, et on y voit clairement que ces œuvres d'art sont transformées au goût du jour : le temple grec du *Roman de Thèbes* a « crotes et voltes » (p. 32), les sarcophages sont en marbre, onyx et or (p. 34), ils sont taillés en « l'ovre Salemon » (p. 34 et 37).
(5) Aux exemples cités par Cahier-Martin (*Nouveaux Mélan-*

Qu'on ne s'y trompe pas, les images d'Énée et d'Alexandre dont nous venons de parler n'ont plus rien d'antique. Et il fallait s'y attendre, puisque les romans qu'elles illustrent n'ont gardé que le nom des héros antiques à qui ils ont attribué des mœurs et des aventures modernes. Hector et Hélène sont des chevaliers et des dames du XII[e] siècle sur les murs des palais, comme dans les poèmes de Benoît de S[te] More.

Peut-être plus encore que les interprétations de formes de la sculpture gallo-romaine, les thèmes dont nous avons dressé un rapide catalogue montrent l'empreinte de la pensée antique sur les lettrés et les artistes du Haut Moyen Age. Virgile, Ovide, Ésope, Stace, ont été illustrés ; Ganymède, Hercule, Tantale ont été représentés même dans les églises romanes. Ce fait si curieux qui n'avait pas assez retenu l'attention des historiens mérite qu'on y insiste, et qu'on souligne ces exemples qui prouvent que l'humanisme du XII[e] siècle est une réalité qui s'est manifestée dans le domaine des arts comme dans celui des lettres.

Rappelons enfin qu'il convient de dégager deux tendances dans l'interprétation des thèmes antiques à l'époque romane. La première, lorsque les artistes ou les clercs qui les guident lisent dans le texte les auteurs de l'Antiquité, consiste à les figurer par des images aussi fidèles que possible, exécutées avec un réel souci de vérité historique. Ganymède, Horace, Psyché sont représentés tels que, à l'aide des manuscrits et des sculptures, le Moyen Age pouvait se représenter les Romains.

La seconde tendance est bien différente. Elle apparaît vers 1160. Alors les artistes, illustrant, non plus les auteurs classiques, mais des adaptations « à la moderne » de ceux-ci, tracent sur la pierre l'image de barons modernes, tels que les décrivent les auteurs dont ils s'inspirent. C'est cette « Antiquité Travestie » que connaîtra l'époque gothique, lorsque, au début du XIII[e] siècle, s'abolira tout souvenir de la véritable.

---

ges, Curiosités, 1874, p. 165-174) et M. Mâle (*Art du XII[e] siècle,* p. 270-272) à Otrante, Borgo San Donnino et Venise, joindre la dalmatique de Boniface VIII représentant « instoriam Alexandri elevati per gryphos in aerem » (*Annales archéologiques,* t. XVIII, 1856, p. 26). Cf. aussi Gabriel Millet, *l'Ascension d'Alexandre* dans *Syria,* IV, 1923, p. 85-133.

B. Variantes régionales

L'influence antique, nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de le dire, s'exerce de façon bien différente selon que les artistes — et ceux qui les dirigent — ont ou n'ont pas de culture classique ; l'étude, dans ses variétés régionales, de la sculpture romane permettra de le constater une fois de plus. Nous opposerons pour cela deux pays où les pierres romaines sculptées abondaient au Moyen Age : la Provence et la Bourgogne ; mais en Provence, il n'y a guère d'écolâtres, on ne lit pour ainsi dire pas les anciens tandis qu'en Bourgogne, les grands centres d'art, Cluny, Dijon et Vézelay, sont en même temps des centres littéraires, où vivent les hommes les plus cultivés du Moyen Age. Cette clé pourra peut-être contribuer à expliquer la différence radicale du traitement des formes antiques, copiées littéralement dans une région, interprétées par des esprits curieux et savants dans l'autre.

1
L'École de Provence

« Les ruines antiques, nombreuses dans cette région au XI[e] siecle..., ont exercé une influence particulière sur les artistes romans de la vallée du Rhône et des bords de la Méditerranée » ; ainsi s'exprime un des plus pénétrants historiens de l'art roman provençal, Robert de Lasteyrie. Cette influence n'est pas niable, elle frappe au premier abord et s'explique en effet quand on songe à tous les vestiges romains qu'on admirait au Moyen-Age (voir partie II, ch. I), et à ceux qu'on admire encore sur le sol de Provence. Après en avoir précisé rapidement l'importance, nous en étudierons le développement historique au cours du XI[e] et du XII[e] siècle.

L'Antiquité et le Moyen Age en Provence sont si étroitement mêlés qu'on ne les distingue pas bien du premier coup, et que bien des églises ont passé pour des temples jusqu'au milieu du XIX[e] siècle. L'imitation littérale des modèles antiques s'explique dans cette région par la profusion des rui-

nes romaines qui étaient mêlées à la vie courante des provençaux du XIIe siècle. Ceux-ci s'y logeaient (Arles, Vaison), ou bien faisaient servir les monuments anciens à l'usage du culte nouveau : les temples étaient devenus des églises, celui de Vernègues, on l'a vu, a servi de chapelle jusqu'au XIIe siècle.

De même, dans le domaine décoratif, les remplois de colonnes et de sculptures ne sont pas rares (1) : le plus curieux est peut-être celui qui fait composer le tympan de la petite chapelle de Margerie-sur-Colonzelle avec les fragments du sarcophage d'un tonnelier romain. A défaut de temples utilisables et de sculptures antiques, on en imite partout dans les nouvelles constructions l'ordonnance (2) et la décoration. A l'église de Thor et à celle de St Gabriel, devant l'arcade en plein cintre du portail deux colonnes cannelées portent un entablement et un fronton. A Notre-Dame des Doms d'Avignon, à Vaison, Orange, Beaucaire, Nîmes et dans les autres églises de Provence les éléments classiques, colonnes cannelées et chapiteaux corinthiens, fidèlement imités, conservent une vogue constante. Partout sévit la grammaire décorative gallo-romaine, oves, rais de cœur et rinceaux. Ces derniers, multipliés par les artistes à St Trophime d'Arles (3), St Gilles, Maguelone, sur la fontaine de Carcassonne avec leurs enroulements gras et leurs nœuds, procèdent directement de ceux qu'on rencontre sur les pilastres monumentaux romains de la région, notamment ceux de l'Arc de Carpentras, lequel,

(1) Sur les remplois de colonnes, frises et bas-reliefs, voir *Vaison dans l'Antiquité* par l'abbé Sautel, II, nos 543 ss. Après les colonnes l'auteur énumère les frises décorées de rinceaux dont quelques-unes ont servi de tombeaux à l'époque mérovingienne (no 563), les chapiteaux et les autels remployés de Vaison et dans les environs. Voir aussi sur Die *B. M.* 1924, p. 251, sur Apt l'abbé Boze, *Histoire d'Apt*, 1813.

(2) Cf. Rudolf Bernoulli. *Die romanische Portalarchitektur in der Provence*. Strasbourg, Heitz, 1906 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, XXXVIII), J. Charles-Roux, *Saint-Gilles*. Paris, Lyon. Marseille, 1911, pp. 144 ss. et le capitaine Louis, *La façade de la cathédrale de Nîmes*, dans les *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, XI, 1934, p. 81 ss.

(3) « Ce modèle a eu dans le Midi une grande vogue et les sculpteurs du Midi l'ont cultivé avec une remarquable habileté » (Lasteyrie *Arch. rel.* : *Ép. romane*, 1929, p. 601), imité jusqu'à Casseuil (L. Ch. Bal, *Les Deux-Églises*, 1862, pl. V),

rappelons-le, a servi de porche à la première église romane de la ville. Les « putti » soutenant une guirlande sculptée au revers de la façade de Carpentras s'inspirent de certains morceaux décoratifs antiques, tels que le fragment retrouvé par M. Espérandieu (1) dans une chapelle romane près d'Alleins.

L'influence antique est encore attestée par plusieurs habitudes techniques reprises par l'art provençal : l'effet de perspective obtenu en plaçant les personnages sur deux plans différents au lieu de les aligner, comme dans les autres régions, sur un rang ; l'effet d'opposition d'ombre et de lumière obtenu en travaillant fortement la pierre au trépan, et jusqu'à un détail qui avait justement frappé Lasteyrie : à St Restitut et à Avignon, les chapiteaux sont taillés dans deux assises « ce que les Romains faisaient souvent, mais ce qui est contraire aux habitudes du Moyen-Age ».

La « fascination » (pour reprendre le mot de M. l'abbé Sautel) exercée par les vestiges romains apparaîtra plus encore clairement lorsqu'on étudiera le développement de l'école provençale dans le temps et l'espace.

Avant de procéder à cette analyse, il faut observer que la tradition antique ne s'est pas conservée, comme on pourrait le croire, en Provence du IIIe siècle au XIIIe sans interruption : au contraire, il y a eu dans le Midi une éclipse de la sculpture qui a duré du VIe au XIe — sinon au XIIe siècle. M. Labande explique judicieusement cette solution de continuité par des raisons historiques : il rappelle que les Sarrazins ont, pendant plusieurs siècles, dévasté le pays, d'où la vie intellectuelle comme la vie artistique s'était retirée (2). Ajoutons que les sculptures qui semblent antérieures aux invasions n'ont plus rien de romain : qu'on pense aux plaques de chancel de la cathédrale de Vaison, comme aussi aux sarcophages mérovingiens des Aliscamps ornés de ro-

(1) *Op. cit.*, I, p. 113.

(2) Il cite (*St-Trophime d'Arles*, 1930, p. 32) quelques exemples significatifs : à Arles de 683 à 794, à Aix de 636 à 828, à Apt de 614 à 853, à Cavaillon de 589 au xe siècle. Cf. avis un peu différent dans R. Buchner, *Die Provence in merowingischer Zeit....*, Stuttgart, 1933.

saces et d'entrelacs d'un style oriental accusé, et qui détonnent au milieu des sarcophages antiques dont leur auteur a négligé de s'inspirer.

Il semble donc que l'art antique d'Arles soit mort au IVe siècle, tué par la répétition éternelle d'un certain nombre de poncifs, peut-être aussi par la désaffection du public et le ralentissement des commandes. L'art de Provence ne renaîtra que bien plus tard, après l'art de Bourgogne selon de bons juges. Il renaîtra lorsque, à l'exemple des artistes des autres provinces, les sculpteurs du Midi s'inspireront des sarcophages. Mais ici l'imitation sera lourde, sans grâce et sans grand avenir, parce que, comme les marbriers de cimetière, les Provençaux reprendront des formes anciennes sans chercher, bien souvent, à en comprendre le sens ; la plupart d'entre eux n'ont pas eu le sentiment de la beauté de l'Antique, ils ont copié les sarcophages en habiles praticiens à qui les études classiques, inexistantes en Provence, n'avaient pas donné cette admiration pour l'art et les lettres antiques qui a provoqué l'épanouissement de l'art roman bourguignon.

Il y a heureusement des exceptions, et c'est par l'une d'elles que débute l'art roman de Provence : le sarcophage d'Isarn, abbé de St Victor de Marseille, exécuté peu après sa mort survenue en 1049 (1). Ce mort étrange dont le corps est caché par une dalle énorme qui vante ses vertus, et ne laisse paraître que son buste et ses pieds, a un aspect saisissant, avec son visage long au grand nez et ses cheveux ramenés sur le front. Malgré son originalité apparente, il a son prototype dans l'art gallo-romain ; le rapprochement avec un tombeau antique retrouvé dans le cimetière de Saulieu le prouvera sans doute possible (*fig.* 87 et 88).

Un peu plus tard le sarcophage de St Sernin que conserve l'église de St Hilaire(Aude) révèle aussi l'imitation des modèles romains (2). Le modelé vigoureux des visages, les draperies dont sont revêtus les personnages, la composition en deux plans, tout cela montre bien que c'est devant un tombeau romain que le sculpteur provençal est allé apprendre l'art de tailler la pierre. Il faut rapprocher du sarcophage de St Hilaire un autre tombeau fort curieux, celui de St Guilhem du Désert. C'est aussi un sarcophage (1), très mutilé malheureusement, et dont les morceaux épars ont été étudiés par M. Richard Hamann (2) : le plus beau est assurément celui où un roi Mage, vêtu d'une courte tunique sur laquelle un large manteau est jeté avec une négligence élégante, tourne en arrière, pour regarder l'étoile, une tête traitée avec vigueur (*fig.* 89).

Mais ce ne sont là que des débuts sans gloire, la grande époque de l'art provençal ne commence vraiment qu'au milieu du XIIe siècle, et ce sont les artistes de St Gilles du Gard (3) qui ont donné à la sculpture de ce pays l'impulsion décisive. Comme leurs devanciers, et peut-être plus encore qu'eux, ils ont étudié les tombeaux antiques et chrétiens de l'école

(1) F. Benoît (*l'abbaye de St Victor...*, Laurens, 1936, p. 62-63) le place vers 1060.

(2) Analysé par M. Émile Mâle (*Art religieux du XIIe siècle*, p. 190). M. Raymond Rey le date du milieu du XIIe siècle (*La Sculpture romane Languedocienne*, Toulouse, 1936. In-8°, p. 312).

(1) Notons que dans le pays où les sarcophages antiques étaient les plus nombreux, c'est sous une forme dérivée de la leur qu'est née la sculpture romane. Ces sarcophages du XIe-XIIe siècles, inconnus dans le reste de la France, ne sont pas rares en Provence : ajoutons aux deux que nous avons dit celui de la Celle-lez-Brignoles dans le Var (*B. M.*, 1925, p. 147-149). Voir à ce sujet l'excellent travail de Richard Hamann, *Altchristliches in der südfranzösischen Proto-Renaissance des* 12. *Jhdts*, dans *Antike*, X (1934), p. 264 285.

(2) *Südfranzösische Protorenaissance.* Marburg, 1922. et Hans v. Schoenebeck, *Ein christlicher Sarcophag aus S. Guilhem* dans le *Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts....*, XLVII, 1932, p. 101 (reconstitué d'après un tombeau du Latran).

(3) Les érudits allemands, de Vöge à M. Richard Hamann, placent cette façade à l'extrême début du XIe siècle ; les français, au contraire, de Lasteyrie à M. Marcel Aubert, la datent du milieu ou plutôt de la seconde moitié du XIIe siècle, et une découverte récente (cf. *B.E.C.* 96, 1935, p. 440) semble bien leur donner raison : on sait que deux statues de St Gilles sont signées « Brunus », or M. Marcel Gouron, archiviste du Gard, a retrouvé un « Petrus Brunus, artifex in opere ligneo et lapideo » à Nîmes en 1171 et 1186 ; ce serait donc vers cette époque qu'il faudrait placer la façade de S. Gilles. Si on se souvient que le tympan de Maguelone est de 1178, et que les sculptures de St Trophime furent exécutées vers 1180, cette date paraît très vraisemblable.

d'Arles et les monuments romains de leur province. La façade de St Gilles a l'aspect de celle d'un temple avec son ordre de colonnes aux chapiteaux corinthiens surmonté d'un fort entablement ; ses portes largement ouvertes par une grande arcade en plein cintre attestent le souvenir des arcs de triomphe de la région. La sculpture des linteaux et des frises est également toute antique : les têtes humaines de face ou de profil proviennent des masques scéniques, et sur les tympans les personnages aux formes courtes se drapent savamment dans ces étoffes aux plis caractéristiques qui révèlent l'anatomie du corps (1). Les grandes statues d'apôtres, celles de Brunus et celles de son atelier, sont, selon la remarque de Lasteyrie, moins « antiques » que les petites figures des soubassements ou des frises, et c'est ce qui les rend plus intéressantes. Car leur auteur, qui a vu incontestablement des statues romaines, ne les copie pas, mais en donne une interprétation romane : il conserve leur attitude, leurs proportions, leur drapé, mais en fait des statues du XIIe siècle, par une certaine liberté de la pose, par les plis des étoffes et certaines habitudes particulières de modelé. Brunus est un grand artiste qui, s'il avait produit davantage, et s'il avait eu des élèves d'esprit aussi raffiné que lui, aurait pu provoquer une Renaissance. Mais ses œuvres n'ont pas eu le succès qu'on pouvait attendre, et l'école provençale est retombée dans sa médiocrité.

Parmi la descendance de St Gilles, seul St Trophime d'Arles présente un réel intérêt. Son abondante décoration sculptée fut exécutée à la fin du XIIe siècle en commençant par la galerie Nord du cloître et en finissant par le portail occidental (2). Les sculpteurs du cloître, au nombre de deux, se montrent de goûts différents, leur technique même est opposée (3).

(1) Au soubassement du portail, la visite de l'ange à St Joachim est bien proche de certains sarcophages, avec le personnage vêtu d'une toge qui, une lyre à la main, comme Orphée, charme les animaux accourant à ses pieds.

(2) M. Labande, (*St Trophime.* Paris, Laurens, 1930, pp. 20, 37 74) a montré que la galerie Nord du cloître était achevée en 1188 et la façade au début du XIIIe siècle.

(3) Peut-être les textes nous révèlent-ils les noms de quelques-uns des sculpteurs de St Trophime. Nous attribuerions volontiers les statues de l'atelier « romain » du cloître à Pons Reboul « presbiter, canonicus et operarius ecclesiae » cité en 1180 (*Gallia Christ. novissima, Arles*, col. 252) mort le 26 décembre 1183 et enterré dans la galerie Nord du cloître qui venait d'être achevée (Labande, *op. cit.*, p. 72). Celles de la façade seraient de Pierre Malaura « caput scole et operarius » en 1195 (*Gallia Christiana novissima, Arles*, col. 275).

L'un, celui qui taille ses images dans le marbre, et à qui on confie les thèmes iconographiques les plus importants (St Etienne, le Christ) n'a rien de provençal. C'est un artiste du Nord, qui a vu à l'œuvre les sculpteurs de St Denis et de Chartres, et les a peut-être aidés. Ses statues ont un air septentrional très marqué, avec leurs corps étirés aux pieds pendants, leurs draperies rigides et verticales, retroussées en bas par des plis soufflés très accentués. Sur lui, aucune influence antique ne s'est exercée ; il n'en est pas de même du second sculpteur, l'auteur des statues de pierre. Celui-ci, au contraire, qui connaît St Gilles du Gard, mais qui a étudié de plus près encore les sarcophages et les statues antiques d'Arles, montre une admiration passionnée pour l'art romain. Ses statues, qui encadrent les premières, font avec elles un contraste absolu. Les saints posent avec force sur le sol leurs pieds chaussés de la sandale antique, ils sont drapés dans une étoffe à plis multiples et contrastés qui accuse leurs formes et fait saillir leur genou. Leurs têtes aux cheveux bouclés, aux yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière, à la bouche entr'ouverte dans l'expression dramatique propre à l'art de Scopas, se dressent ou s'abaissent avec liberté, ignorantes des soucis de la frontalité. Le Saint Paul et surtout le Saint Pierre sont dans ce genre douloureux et tragique de véritables chefs-d'œuvre (*fig.* 90).

Au portail occidental de l'église, exécuté après les statues du cloître, on ne retrouve malheureusement pas la même maîtrise. L'auteur des grandes statues connaît à la fois la sculpture de St Gilles et celle des deux ateliers du cloître. Il essaie de s'inspirer de ces modèles différents, mais sa maladresse et sa lourdeur ne lui permettent pas de donner quelque saveur à ce mélange d'art chartrain et d'art antique (1). Les

(1) Comparer le Christ et les apôtres du linteau, petits personnages trapus à grosse tête barbue, les cheveux taillés en boucles ou en mèche,

apôtres et les saints ont tous la même attitude, le bras droit levé et le gauche abaissé — le geste de S[t] Trophime ; ils sont drapés à l'antique comme leurs ancêtres de S[t] Gilles, mais un pli soufflé révèle des influences chartraines ; leurs tuniques tombent bien, avec de beaux plis, et l'accent au genou, mais leur visage ne conserve rien de la leçon romaine : c'est une face plate, au modelé mou, volontairement sans expression et d'une absolue frontalité. Il ne faut peut-être pas cependant se montrer sévère à l'excès pour l'auteur de ces statues souillées par la poussière provençale que le mistral pousse sur elles depuis des siècles, car il nous a laissé quelques excellents bas-reliefs aux soubassements et aux voussures, celui de l'Hercule nu notamment dont la belle ligne « nageante » étend des formes pleines et robustes traitées par grandes masses (1).

Après S[t] Trophime, on voit reparaître, pendant quelques années, à Valcabrère, aux Saintes-Maries-de-la-Mer, à Montmajour, au cloître S[t] Sauveur d'Aix, la famille des personnages aux proportions massives, drapés dans des vêtements aux plis lourds (2), au visage large et accusé, encadré de boucles ou de mèches traitées au trépan. Mais, malgré ces redites, ou peut-être à cause d'elles, l'art provençal meurt dans les premières années du XIII[e] siècle. Des raisons politiques expliquent sa chute rapide : en 1208 le légat Pierre de Castelnau est assassiné, la croisade des Albigeois est décidée ; lorsqu'après avoir ensanglanté tout le Midi elle se termine en 1226 par la conquête du pays par le Roi de France, les recherches des artistes romans sont depuis longtemps oubliées, et la sculpture nouvelle s'inspirera de celle de l'Ile-de-France. D'ailleurs, même si le Midi n'avait pas été déchiré par la

les pommettes accentuées, aux philosophes des sarcophages des Aliscamps qui, assis, tenant des volumina, dégagent le bras droit de leur toge et le ramènent sur la poitrine, ou, étroitement enveloppés, tendent avec ce bras la draperie (Espérandieu, *Recueil*, I, p. 132, sarcophage de Prométhée venu des Aliscamps au Louvre).

(1) H. Focillon, *Apôtres et Jongleurs*, *Revue de l'Art*, 1929, p. 13-28. Voir aussi K. Porter qui évoque l'Ève d'Autun (p. 298).

(2) M. Aubert dans *Congrès Archéologique de France, Toulouse*, 1929, p. 343.

guerre, la sculpture romane provençale ne se serait pas maintenue. Viollet-le-Duc a bien expliqué pourquoi elle était vouée à une mort rapide : « la porte de S[t] Trophime d'Arles, dit-il (1), malgré ses mérites au point de vue de la composition, des proportions, et de la belle entente des détails..... n'est qu'une œuvre provenant de sources diverses, qu'une habile imitation... ». Un pastiche de formes anciennes, exécuté par un artiste illettré ne pouvait provoquer une Renaissance, et selon le mot d'André Michel, « cet art tout de copie où l'invention personnelle et la verve de l'artiste n'ont aucune part ne contenait certes pas les germes d'une floraison future ».

2
L'École de Bourgogne.

L'exemple de la Provence fait bien voir que la copie fidèle des formes antiques et l'imitation exacte des procédés, des artifices mêmes, de la sculpture romaine ne suffisent pas pour créer un mouvement important de Renaissance. Pour qu'un tel mouvement prenne une véritable ampleur, il faut que l'imitation des formes soit vivifiée par un courant d'humanisme, il faut que les clercs lisent avec plaisir les poésies des classiques, et qu'ils connaissent aussi grâce à quelques études historiques l'origine et la date de ces pierres dont s'inspirent les artistes sur leurs conseils. Et c'est pour cette raison que la « Renaissance romane » a pu s'épanouir en Bourgogne, dans ce pays où les marbres antiques étaient nombreux et les études latines florissantes. Étant plus intelligente, l'imitation des modèles romains a été là moins fidèle que dans le Midi, mais elle a porté des fruits plus nombreux et plus beaux.

Il faut en effet se souvenir de l'activité des écoles de Cluny, à qui l'abbé Odilon (994-1044) donne la première impulsion, et où bientôt des étudiants affluent, venus du monde entier (2)

(1) *Dictionnaire*, VII, p. 419.

(2) Rappelons que Guillaume de Volpiano a été quelque temps écolâtre à Cluny avant d'être abbé de S[t] Benigne, et de fonder dans son

à qui on apprend l'histoire profane et sacrée, la médecine, les sciences, et peut-être les langues vivantes (1).

Au début du XIIe siècle, un grand abbé, Pierre le Vénérable, excite l'admiration de ses contemporains par l'ampleur de ses connaissances. On le compare à Ovide dont il imite les vers (2) ; un flatteur va jusqu'à prétendre qu'il égale et surpasse même les auteurs classiques (3). Pierre aime d'ailleurs à citer ses auteurs préférés. Dans un avertissement à un clerc lyonnais glissant sur une pente fâcheuse, il cite le « facilis descensus Arverni » de Virgile. Dans une lettre à Innocent II, il insère un vers de la *Pharsale* (4). Il rappelle inlassablement les vers d'Horace (5), avec qui il évoque Rome. Ce n'est pas la grande ville bruyante qui lui plaît,

« Sed vacuum Tibur placet, ac imbelle Tarentum » (6).

Il aime à se représenter, comme le poête, le front ceint de lierre, couronne des sages, qui les rapproche des dieux et les distingue du vulgaire, au milieu des bocages qu'il n'ose cependant peupler de satyres et de nymphes :

« Me doctarum hederae praemia frontium
Dis miscent superis, me gelidum nemus
(Taceo reliqua) secernerunt populo » (7).

A son exemple les moines, ses élèves, avant de partir pour Vézelay, Autun ou Charlieu, lisaient assidument les chefs d'œuvre de la littérature profane ancienne. La bibliothèque

abbaye une école vite célèbre ; cf. Abbé Gustave Chevallier, le *Vénérable Guillaume...* Paris-Dijon, 1875, p. 87 et 125.

(1) F. Mercier, *La peinture clunysienne*, p. 105-107.

(2) Raoul Tortaire, *B.E.C.*, XVI, 1854-55, p. 517.

(3) « Vatibus antiquis aequatur acumine mentis
Par illi nostro tempore nullus erit » (*P.L.*, CLXXXIX, col. 48 ; autre éloge analogue, col. 59).

(4) *Ibid.*, col. 206, 66.

(5) *Ibid.*, col. 75, 86, 323, 449, etc.

(6) *Ibid.*, col. 360.

(7) *P.L.*, CLXXXIX, col. 360. Le vers d'Horace (*Odes*, I, v. 29-32) est « Nympharumque leves cum Satyris chori ». Pour ces vers jugés trop libres qui ont été transformés ou atténués au Moyen Age, cf. *Philologus*, 1867, p. 52.

de Cluny regorgeait de ces ouvrages ; son catalogue, rédigé vers 1140, mentionne plusieurs Virgile, de nombreux ouvrages d'Ovide, ceux d'Horace, Perse, Juvénal, Térence, Stace et Lucain, à côté de plusieurs historiens et de Vitruve (1).

En Bourgogne, d'autre part, les monuments antiques avaient subsisté particulièrement nombreux, et leur influence n'a pas manqué de s'exercer. Il faut redire avec Viollet-le-Duc que le faux triforium de la cathédrale d'Autun reproduit à une échelle réduite l'ordonnance de la porte d'Arroux (2). Cest dans des ruines romaines que les artistes romans ont été chercher l'inspiration de ces pilastres cannelés, caractéristiques de l'école (3), qu'on retrouve dans chaque église, et qu'on continuera à admirer jusqu'au XIVe siècle comme en témoignent les sceaux des abbés bourguignons (4). Les colonnettes décorées de pampres de Souvigny, celles couvertes d'imbrications du cloître de St-André-le-Bas de Vienne (5), ont la même origine ; certaines fantaisies peintes sur les murs des maisons gallo-romaines, et dont on retrouve le souvenir dans les manuscrits carolingiens, ont aussi, semble-t-il, suggéré aux sculpteurs de St Lazare d'Avallon l'idée des singulières colonnes torses du portail.

(1) Voir le catalogue dans le *Cabinet des Manuscrits* de L. Delisle, II, p. 458 à 481.

(2) Sur l'influence de la porte d'Arroux, voir le *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, 1717, I, p. 156. Mérimée, *Notes d'un Voyage dans le Midi de la France*, 1835, p. 66. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire* I (1858), p. 99 et VII (1864), p. 150 et aussi Lasteyrie, *L'Architecture religieuse... romane*, 1929, p. 430.

(3) On en voit notamment à Autun, Vézelay, Langres, Souvigny, la Charité, Yseure ; Madame Dickson en signale quelques-uns dans le diocèse de Chalon (*B.M.*, 1932, p. 399, 406, 410) ; sauf en Provence, ils sont rares ailleurs en France : Enlart (*Manuel* I, p. 392) cite ceux de Donzy-le-Pré (Nièvre) et M. Deshoulières ceux de Chezal-Benoît (*Églises de France, Cher*, 1932, p. 102, fig.).

(4) Voir A. Coulon, *Inventaire des Sceaux de la Bourgogne*. Paris 1912, 4°, p. XIV-XV.

(5) Celles du tombeau de St Junien sont décorées de rosaces superposées, de spirales, de cordons perlés (*Congrès archéologique de 1921, Limoges*, p. 228).

Des pierres portant le nom d'Auguste (1), des colonnes, et surtout des sculptures antiques, ont été souvent remployées : c'est le linteau de St Maurice de Vienne, c'est la frise du Puy, ce sont les reliefs du Moutier d'Ahun (2), de St-Sernin-des-Bois (3), d'Autun (4), de Beaujeu. Il n'est donc pas surprenant de voir les sculpteurs bourguignons qui, parfois, sous d'autres influences, étirent à l'excès leurs figures dans les grandes pages théologiques des tympans, peupler tous leurs chapiteaux de personnages courts et trapus, à l'allure extrêmement proche des modèles gallo-romains, taillés parfois même dans des blocs de marbre antique, et où les saints semblent à ce point les frères des anciens dieux que les érudits du XVIIIe siècle ont pu s'y tromper (5). L'empreinte gallo-romaine se fait sentir à Vézelay, dans le chapiteau représentant la mouture du blé, par exemple, où un prophète au visage plein, aux pommettes saillantes, à la barbe traitée par grandes mèches, se penche en avant, les plis de son vêtement collant dessinant étroitement les formes du corps, tandis que l'apôtre St Paul incline une grosse tête ronde et joufflue à la barbe en touffes, en portant sur le bras un pan de sa tunique aux plis ronds. A Cluny encore (6) dans le bas-relief

(1) A Flavigny, par ex., cf. Ansart, *Histoire de Ste Reine...*, p. 22. Penser aux soubassements de la cathédrale de Lyon bâtis à l'aide de « chouins » du forum de Trajan (Bégule, *La cathédrale de Lyon*, p. 13).

(2) *Congrès Archéologique de France, Limoges*, 1921, p. 136.

(3) Terret, *La sculpture bourguignonne, Autun*, I, p. 11. Autres exemples curieux cités par l'abbé Gandelot, *Histoire de... Beaune...*, Dijon, 1772, in-4°, p. XXVI, XXXII et XXXIV, LI.

(4) Edmé Thomas (*Histoire de l'antique cité d'Autun...* 1846, 8°, p. 36) parle de la « porte des marbres » ainsi dite à cause des statues et reliefs qu'on voyait dans le mur, les ruines de cette porte fournirent les matériaux du parvis St Lazare dit aussi les Marbres.

(5) Ansart, *Histoire de Ste Reine...* 1783, p. 220.

(6) Phot. dans le *Congrès Archéologique de Moulins*, 1916, p. 86. On remarquera que nous ne parlons pas des chapiteaux du chœur de Cluny. Ceux-ci en effet n'ont rien à voir avec l'art antique, au moins sous la forme gallo-romaine, ils se rattachent plutôt aux bronzes ottoniens du XIe siècle, cf. M. H. Focillon (*La civilisation occidentale du Moyen Age*) et pour les rapports entre Cluny et l'Allemagne, M. Oursel (*L'art Roman de Bourgogne*, p. 204). M. Fernand Mercier, à propos de la peinture, note que le souvenir de l'Antiquité a été retrempé par un voyage à Rome (*La peinture clunysienne... à l'époque romane*. Paris, 1930, p. 182 et ss.), ce qui est fort exact et atteste une influence byzantine plus que réellement antique.

représentant Samson qui décore une maison, et où le rendu du visage et le traitement vigoureux des masses, font penser à certaines stèles antiques conservées à Sens. De même les chapiteaux d'Autun, les scènes représentées au tympan de St Sauveur de Nevers (1), de St Bénigne de Dijon (2), de Savigny, avec leurs personnages à la silhouette ramassée. au beau drapé, à la physionomie accusée, et au relief accentué évoquent de semblables modèles. Tout antiques d'allure sont aussi les chapiteaux décorés entre des oves et des palmettes de masques ou de grandes têtes classiques aux angles des tailloirs (3), et cette voussure du portail de Bourg-Argental où se succèdent, comme autrefois à Cluny, des médaillons renfermant des têtes au relief vigoureux, présentées de face ou de profil, et christianisées par l'adjonction d'un nimbe (4).

Les stèles romaines — plus que les sarcophages — ont donc appris aux sculpteurs de Bourgogne à construire et à draper le corps humain, mais à leur leçon est venue s'ajouter celle des manuscrits illustrés antiques qui l'a en partie contredite en suggérant l'allongement des corps et la minceur des silhouettes. Ces manuscrits, ceux de Térence surtout (Cluny avait deux Térence), ont suggéré aux artistes la convention du pli soufflé qui relève le bas des draperies pour donner l'idée du mouvement, et celle du pan d'étoffe que les saints ou les anges de Vézelay tiennent dans leur main et élèvent de façon paradoxale jusqu'à leur tête.

Les Bourguignons ne se sont pas contentés de traiter « à l'antique » les scènes de la vie du Christ et de celle des saints

(1) Aujourd'hui au Musée. (K. Porter, *op. cit.*, pl. 133).

(2) Au Musée Archéologique (K. P., *op. cit.*, pl. 136).

(3) C'est en Bourgogne, rappelons-le, que nous avons trouvé un attachement constant aux canons du chapiteau corinthien.

(4) M. Marcel Aubert (*La Sculpture française*, p. 21) retrouve ces têtes à l'antique dans les orfrois de la chasuble du St-Pierre assis de Vienne. Dangibeaud en signale à Corme-Royal, Pont-l'Abbé, Civray (*Bull. du Comité*, 1910, p. 50). A la cathédrale de Messine, on en peut signaler d'autres (voir Hittorff, *Architecture moderne de la Sicile*, 1835, pl. 3).

qu'ils figuraient sur leurs chapiteaux, ils ont aussi retracé les histoires de la Fable que leur avaient appris les grands humanistes, abbés ou écolâtres de leurs églises. C'est de Bourgogne, et particulièrement de Vézelay, que nous avons tiré les principaux exemples de ces scènes profanes inspirées des classiques latins qu'on rencontre avec quelque étonnement au milieu des images sacrées.

Rappelons le Zodiaque, les allégories des Mois, celles des Saisons, des Vents, et des Fleuves si fréquentes dans l'art de la Bourgogne, ainsi que les images des dieux et des personnages de l'Antiquité. Il faut citer à nouveau l'Hercule de Langres (*fig.* 73), le Sacrifice Antique et le Ganymède de Vézelay (*fig.* 91 et 74), le combat de coqs de Saulieu (*fig.* 27), le loup et de la grue d'Autun. A ces exemples déjà caractéristiques et qui suffiraient à prouver l'intérêt que portaient aux histoires antiques les élèves de St Odilon et de Pierre le Vénérable, on peut sans peine en ajouter d'autres. A Vézelay, en effet, ne voit-on pas, sur un chapiteau du bas-côté sud, un Centaure aux cheveux hérissés derrière lequel paraît un jeune homme qui se prépare à décocher une flèche sur un grand oiseau : on reconnaît là l'éducation d'Achille par le centaure Chiron telle qu'elle est décrite (1) dans les *Imagines* du rhéteur grec Philostrate de Lemnos à qui on doit aussi la centauresse de Magdebourg (2). A Vézelay encore, sur un chapiteau du portail intérieur du narthex, une sirène-poisson joue de la viole devant un petit personnage nu qui se bouche les oreilles et les yeux ; ne faut-il pas évoquer devant cette scène l'histoire d'Ulysse dont elle semble une lointaine réminiscence (2).

(1) *Imagines*, II, 2, ed. Westermann p. 366. La même scène apparaît dans un manuscrit byzantin du XIe siècle, un Grégoire de Naziance illustré (Jérusalem, 14 ; C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 628, phot.) où l'artiste a voulu commenter un sermon en l'honneur de St Basile qui n'avait pas eu pour précepteur « un arrogant centaure » dont il se servait « comme d'un maître et d'un cheval à la fois ». *P.G.* XXXVI, col. 510. Sur les figurations de Chiron et Achille dans l'Antiquité, voir L. de Ronchaud dans le *Dictionnaire des Antiquités*.

(2) Il faudra après ces deux images attendre jusqu'au XVIe siècle pour revoir sortir du Philostrate les dieux ou les monstres de l'Antiquité (cf. une centauresse gravée par Reverdy et une chasse gravée par Léon Davent en 1547 d'après Luca Penni).

On peut vraiment dire que la Bourgogne est la région de France qui a reçu le plus complètement, et le plus profondément, l'influence antique sous toutes ses formes, à la fois celles des poètes romains et celle des stèles antiques. Un dernier exemple l'attestera, celui d'une imitation gratuite de l'antique, œuvre d'un artiste qui aimait, sans nulle arrière pensée, les sculptures romaines et grecques. Il s'agit d'une petite sculpture qui a passé jusqu'ici inaperçue, et qui se trouve à Vézelay — dont le nom, type et symbole de la sculpture bourguignonne, revient ici une fois de plus — dans une niche creusée pour elle au bas d'une baie de la tribune du narthex. Taillée dans un bloc de pierre carré, c'est une petite danseuse, mutilée, décapitée, mais qui garde encore un charme infini (*fig.* 91). Elle est posée gracieusement de trois-quarts, sur sa longue robe plissée par le mouvement du genou et agitée légèrement en bas, elle porte une courte tunique légère qui flotte harmonieusement ; derrière elle on croit discerner des traces d'ailes à la hauteur de sa tête. La rareté de sa pose, la perfection de ses draperies traitées avec une délicatesse et une souplesse inattendues, l'étrangeté de son costume qui n'a rien de moyenâgeux et rappelle l'art grec du IVe siècle, tous ces traits pourraient faire penser à une sculpture grecque ou grécisante remployée. Le fait serait déjà curieux, et attesterait une estime singulière pour l'art grec, puisque la niche a été faite spécialement pour la statuette vers 1140. Mais l'étude attentive des plis, spécialement de ceux du bas de la robe, révèle que l'œuvre peut être du Moyen Age (1), et avoir été exécutée d'après des modèles assez proches. On sait en effet qu'à quelques kilomètres d'Avallon se dressaient les ruines du temple de Montmartre (2), et que bien plus près encore, dans la plaine de St Père, un centre gallo-romain très important avait laissé des traces jusqu'au Moyen Age (3),

(1) Il faut enfin la rapprocher de la Vierge de l'Assomption de Corbie que nous aurons bientôt à analyser.

(2) Abbé Parat, *Le temple romain de Montmartre*. Auxerre, 1923, in-8°, 24 p.

(3) Abbé Parat, *Colonisation romaine dans l'Avallonnais* dans *Bull. des Sciences de l'Yonne*, LXXX (1926) et surtout René Louis, *Fouilles de la villa gallo-romaine des Fontaines Salées*. Auxerre, 1935, in-8°, 19 p.

et qu'on y a trouvé quelques fragments de statues inspirées de l'art grec.

3

AUVERGNE, NORMANDIE ET TOULOUSE

L'exemple de la Bourgogne et celui de la Provence ayant montré les diverses formes que prend au XIIe siècle l'influence gallo-romaine, il suffira d'examiner dans une revue rapide les autres écoles, mettant en relief seulement les points mal connus.

Pour l'Auvergne, les beaux travaux de Monsieur Louis Bréhier nous l'ont appris (1), l'art gallo-romain a formé les sculpteurs, et c'est lui qui sera leur guide pendant tout le XIIe siècle. Ils y chercheront les formes ou les thèmes qui nous enchantent à Orcival ou à Clermont-Ferrand. Le Bon Pasteur rappelle les premiers sarcophages chrétiens; les génies nus de St-Nectaire, sortes de Tritons à la queue terminée en feuillages, comme ceux de Mozac, dérivent d'une source plus ancienne, analogue à celle qu'a signalée M. Bréhier pour les Victoires de Notre-Dame-du-Port qui, le corps penché et un genou en terre, écrivent sur un bouclier (*fig.* 37). Il y a même à St-Nectaire une jeune femme qui, debout entre un crocodile et un hippopotame, tient entre ses bras une momie; elle rappelle certaines curiosités exotiques de goût alexandrin, et semble figurer une allégorie de l'Égypte (2). Mais l'art auvergnat est limité, car il n'y a eu dans le pays qu'une ou deux équipes de praticiens, et l'Auvergne a manqué d'un grand centre littéraire qui aurait pu aider son essor, ou le diriger.

(1) *Les chapiteaux historiés de Notre Dame* dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1912, p. 249-262 et 339-350; *les chapiteaux historiés dans l'art roman auvergnat* dans le *Bulletin de la Société locale des études de Thiers*, 1924, p. 9-37; *L'Homme dans la sculpture romane.* Paris, 1927, p. 9-37.

(2) Abbé Rochias, *Les chapiteaux de St Nectaire, B.M.* 1909, p. 239. Il faudrait ajouter à ce bref répertoire des thèmes antiques l'âne à la lyre, les centaures et les sirènes, et le Mercure de Clermont transformé en singe par la malice d'un clerc auvergnat.

Cet encouragement apporté par un centre littéraire, la Normandie l'a connu une fois au XIIe siècle, et il en est résulté l'étonnant enfeu de Lisieux, encore en place dans la cathédrale. Il se présente comme un bas-relief où, dit M. Serbat qui en a découvert l'intérêt, « dans un cadre orné de perles, cinq médaillons se détachent en grand relief sur un fond creusé en cuvette... Quatre têtes de profil se tournent vers celle du milieu qui est de face (1) ». Ces têtes, coupées au bas du cou, sculptées d'un ciseau énergique et habile, sont assez mutilées : on distingue cependant deux hommes barbus de profil, deux autres imberbes portant un bandeau ou une couronne, et, entre eux, un vieillard barbu couronné de lauriers. L'inspiration antique est évidente ; quant à la date, on peut la placer vers 1140-1150, ce qui fait attribuer l'idée et la commande de l'œuvre à Arnoul, évêque de Lisieux de 1141 à 1181 (*fig.* 83).

Or Arnoul était un prélat lettré, qui ne craignait pas de célébrer Vénus ou l'Hélicon (2). Il était lié avec les humanistes de son temps, protégé par Pierre le Vénérable (3), et il entretenait une correspondance avec les savants de Paris et de Normandie. Et parmi ses correspondants, plusieurs se servaient comme sceaux de pierres gravées antiques ; l'archevêque de Rouen, Hugues d'Amiens, scellait ses lettres d'une intaille représentant un lion (4) ; Guillaume de Champagne, archevêque de Sens, utilisait une tête de Vénus (5), et Henri II, évêque de Bayeux, un Apollon lauré (6). C'est à ces pierres

(1) Louis Serbat. *Lisieux.* Paris, Laurens, 1926, In-12, p. 86 à 88.

(2) Et dont nous avons quelques poésies agréables et légères sur le Printemps. Sur Arnoul, voir dom Brial dans l'*Histoire littéraire de la France*, XIV, p. 304-334. Ses lettres, sermons et poésies ont été réédités dans *P. L.*, CCI, col. 5 ss.

(3) A qui il devait son évêché de Lisieux. Pierre le Vénérable, le recommandant au Pape, vantait sa science, « nobilis litteraturae est » *ep.* VII dans Marrier, *Bibliotheca cluniacensis.* Mâcon, 1915, col. 818.

(4) Ou d'une autre représentant un taureau. Demay, *Des Pierres gravées*, n° 221 et 228 (en 1148 et 1154). Voir une lettre d'Arnoul à l'archevêque dans *Hist. litt.*, XIV, p. 312.

(5) Demay, *op. cit.*, n° 78 (1176).

(6) Demay, *op. cit.*, n° 21. Voir lettre, dans *P. L.*, CCI, col. 112. Autres exemples chez les autres prélats normands du même temps :

dont Arnoul recevait souvent l'empreinte au bas des lettres de ses amis qu'il a emprunté l'idée, sinon le modèle, de son bas-relief. Deux pierres, ou deux pièces de monnaies antiques, ont été dessinées par le sculpteur qu'il en a chargé, et répétées plusieurs fois. La tête imberbe de droite, qui se répète, inversée, à gauche, dérive de l'Apollon lauré de l'archevêque de Bayeux, ou peut-être d'une monnaie d'Auguste. Les têtes barbues de profil ont eu pour modèle une pièce de basse époque à l'effigie d'un des empereurs du IIe ou du IIIe siècle (1), un Marc-Aurèle ou un Pertinax (2). Pour la tête du milieu, il semble que ce soit tout simplement une des têtes barbues transposée de face, les maladresses dans le placement de la couronne d'olivier et la gaucherie du morceau invitant à voir là une œuvre plus originale, et d'ailleurs moins heureuse.

Le singulier enfeu de Lisieux n'est d'ailleurs qu'un accident (3) dans la sculpture normande qui, ignorant ou dédaignant ces curieux médaillons, aligne sur les tympans ou les murs des églises du Calvados « le système géométrique de lignes brisées, de chevrons et de zig-zag » qui la caractérise selon André Michel.

L'école toulousaine a accueilli avec faveur l'influence antique qui s'y manifeste de cent façons. En effet, alors qu'en Auvergne ou en Provence, les artistes romans ne se sont inspirés que des sarcophages et des statues romaines, les

---

Guillaume évêque d'Avranches a un Mars, Guillaume de Tournebut, évêque de Coutances, des Faunes, Hamon le Bouteiller une Proserpine (*fig.* 85) Cf. (Demay, nos 16, 181 et aussi 103, 242, 250, 300).

(1) Qui portaient la barbe à l'exemple des Grecs. Hadrien († en 138) avait remis la barbe en honneur. Mais il la portait courte et frisée. Au IIIe siècle on la porte plus longue.

(2) Henri Cohen. *Monnaies... sous l'empire romaine.* Paris, 1883, III, p. 3 ss.

(3) Il n'a pas été forcément sculpté par un normand : rappelons la curiosité d'Arnoul qui avait attiré à Lisieux des artistes de Noyon (*Hist. litt.*, XIV, 304 ss. et *P.L.*, CCI, col. 90), et aussi ses rapports avec Pierre le Vénérable. Ne serait-il pas l'œuvre d'un artiste bourguignon?

toulousains du XIe siècle ont étudié tantôt les ivoires, tantôt les stèles, tantôt les illustrations, et c'est cette diversité d'inspiration qui donne à l'école toulousaine une partie de sa saveur (1).

Ce sont les ivoires antiques qui ont inspiré d'abord les sculpteurs du sud-ouest, et c'est leur faible relief qu'ils ont à l'origine inscrit dans la pierre : les apôtres de Moissac et ceux du cloître de Saint Sernin, taillés en réserve dans le marbre, sont les fils de ces philosophes ou de ces premiers saints sculptés sur les diptyques des églises (2).

Mais le linteau de Moissac, sculpté peu après ces apôtres, procède d'autres modèles. L'auteur de ces belles rosaces au dessin ferme, aux volumes vigoureux s'est inspiré d'un sarcophage, mais d'un sarcophage qui n'avait rien de commun avec les tombeaux chrétiens d'Aquitaine si répandus dans le pays, et dont un précisément était conservé dans l'église. Il n'a pas leur feuillage décoratif grêle se déployant avec un relief atténué sur toute la surface du tombeau : il fait penser à des œuvres antérieures plus fortes, et Lasteyrie a fort bien montré ses rapports avec la pierre dite « Constantine » du Musée de Cahors (IVe siècle) (3). En dessous de ce tympan, le trumeau est décoré des mêmes rosaces, mais sur lesquelles s'entrecroisent des animaux singuliers, « lionnes terribles qu'un mufle étrange métamorphose en dragons » (Mâle) ; ces monstres d'origine orientale semblent biffer avec autorité les rosaces romaines, comme pour effacer le souvenir d'un art aboli.

Malgré cette espèce de protestation qui caractérisera l'art du sud-ouest, attaché au réalisme dramatique de Syrie, la sculpture gallo-romaine aura un rôle à jouer dans la région. C'est à elle que les artistes recourront désormais, et non plus

---

(1) Voir sur cette école les travaux de M. Paul Deschamps, et notamment sa *Sculpture Romane*, p. 15-26 et de M. Raymond Rey, *la Sculpture romane languedocienne*, Toulouse, 1936. In-4o (p. 41-45 sur l'influence des sarcophages).

(2) Ces rapports sont bien connus : cf. K. Porter, *Leonesque Romanesque and Southern France, Art Bulletin*, VIII, 1926, p. 235-250.

(3) Cf. Lasteyrie dans *Bull. archéol. Comité*, 1886, p. 307-308. Anglès, *Moissac*, p. 29 et R. Rey, *Quelques survivances antiques dans la sculpture romane méridionale* dans *G.B.A.*, 1928. 2, p. 173 ss.

aux ivoires, pour le modèle des apôtres sous arcades de leurs linteaux, avec leur corps trop petit et leur tête énorme. Parfois l'imitation de l'antique produit des œuvres plus fortes, et c'est le cas des prophètes de la Daurade de Toulouse debout dans des niches, solidement appuyés sur leurs pieds, et se dressant dans une frontalité parfaite, vêtus de tuniques simples, ou de toges recherchées, avec l'allure, les proportions, le charme paysan et dru des artisans romains figurés sur les stèles funéraires de même forme (1).

A côté des influences plastiques, les influences littéraires méritent d'être recherchées, surtout lorsqu'il s'agit du comté de Toulouse, siège d'une civilisation raffinée et profane. Le plus curieux témoignage de cette curiosité à l'égard de l'antique nous semble être un relief (venu de St Sernin, et conservé au Musée de Toulouse) qui représente deux jeunes femmes sculptées presque en ronde bosse, et qui semblent converser. Vêtues de robes à larges plis, elles ont les jambes croisées, un pied nu et l'autre chaussé ; elles tiennent dans leur giron un bélier et un lion. D'après une inscription, ce sont deux signes du Zodiaque, le Lion et le Bélier. L'inscription dit encore : « Hoc fuit factum tempore Julii Cesaris », on l'interprète généralement (2) comme un monument commémoratif d'une éclipse dont parle St Jérôme. Peut-être l'explication est-elle plus simple : ces femmes, en effet, sont drapées avec recherche, coiffées de bonnets antiques, elles

(1) R. Rey, *Sculpture languedocienne*, p. 345-347.

Il décèle parmi eux la présence d'une sibylle, et il analyse avec beaucoup de goût les chapiteaux du cloître de la Daurade décorés d'images mythologiques : le satyre à la hache, le Centaure (cheval à tête humaine)et la sirène-poisson occupée à sa toilette ou à nourrir sa progéniture: «cet emblème de la coquetterie de la femme et de son génie de séduction, tel qu'on le voit généralisé dans l'art du XIIIe siècle, apparaît pour la première fois à la Daurade ». *op. cit.*, p. 327.

(2) Voir A. du Mège. *Monuments religieux des Volces-Tectosages*. Toulouse, 1814. In-8°, p. 242-256 (résumé des opinions depuis le XVIe siècle) et de F. de Mély dans *G.B.A.*, 1922, II, pp. 88 ss. Aussi Achille Auriol et Raymond Rey, *La basilique St Sernin de Toulouse*. Toulouse et Paris, 1930. In-8°. p. 123 ss. Ne faut-il pas les rapprocher des femmes (coiffées de bonnets phrygiens) qui caressent des monstres ou nourissent des lions sur les consoles de la porte Miègeville (fig. 36 et 38 de R. Rey, *Sculpture languedocienne*).

posent les pieds sur un socle orné d'imbrications, elles ont un pied nu comme le Mercure gaulois (1), et leur pied chaussé porte une talonnière proche de celle du dieu : ne seraient-elles pas issues d'un texte littéraire, et ne serait-ce pas ainsi que les Toulousains croyaient que, dans l'Antiquité, on figurait les signes du Zodiaque ? De la sorte l'inscription s'explique : elle signifie que le relief a été sculpté sous Jules César, c'est-à-dire dans l'Antiquité (2) ; c'est un faux antique qui date du XIIe siècle. L'œuvre est curieuse, et montre de façon frappante à quel point les sculpteurs de St Sernin s'intéressaient à l'art antique dont ils prétendaient donner une copie.

Mais ces exemples ne doivent pas nous abuser ; en réalité l'école de Toulouse ne subit plus, à partir du début du XIIe siècle, l'influence antique. Celle-ci ne recommencera à se faire sentir que vers 1200, grâce à l'intermédiaire de la Provence, et pendant quelques années, au début du XIIIe siècle, en plein art gothique, on verra à St Bertrand de Comminges et à Valcabrère (3) de grandes figures frontales au visage large et grave, qui ressemblent étrangement à l'Auguste du Louvre. Puis l'art du Nord gagnera le sud-ouest, et toute trace de gallo-romain disparaîtra à jamais.

(1) Cf. A. Legrand dans *Dictionnaire des Antiquités* (art. *Mercure*). L'usage re onte aux Pelasges Étoliens ainsi plus rapides à la course (Euripide, *Fragm. Meleagr.* éd. Didot, p. 748). M. Rey signale quelques exemples de personnages au pied nu dans la sculpture gallo-romaine, cf. notamment, Espérandieu, IV, 2769.

(2) Sur Jules César en ce qui résume l'Antiquité voir p. 100.

(3) Quelques chapiteaux sculptés en profond relief montrent aussi une étude fidèle du modèle gallo-romain, dans leurs personnages trapus aux draperies plaquées dessinant le corps. Et ce style longtemps maintenu produira au XIIIe siècle les chapiteaux de Rabastens, où les scènes de l'enfance du Christ sont figurées par des personnages à grosse tête, au relief accentué, et à l'allure mouvementée (*Congrès Archéologique, Toulouse*, 1930, p. 397 et 30. Cf. R. Lizop, *Les Convenae et les Consoranni*, Toulouse-Paris, 1931, p. 513 sur l'influence gallo-romaine à Valcabrère).

CHAPITRE V

L'ÉPOQUE ROMANE (SUITE)

I. Mosaïques et labyrinthes

Les Romains excellaient dans l'art de la mosaïque. Ils utilisaient celle-ci dans le pavage de leurs maisons, de leurs palais et de leurs thermes, et en ornaient même les murs. Dans ces pavements, dans ces revêtements, se trouvaient figurés, à l'aide de petits cubes colorés, des Dieux de la Mythologie, des combats, des chasses, des scènes champêtres, et des labyrinthes. Les artistes du Moyen Age ont connu ces mosaïques, puisque le moine Théophile conseillait d'aller chercher « dans les anciens édifices des païens » (1) les précieux cubes de mosaïque ; ils les ont même employées dans leurs églises, et c'est le cas, nous dit M. Dumolin (2), de St Jean de Sorde, où l'abside est décorée d'un beau pavement antique représentant des rinceaux et des rosaces.

L'admiration poussant naturellement à l'imitation, les artistes romans ont fréquemment, eux aussi, pratiqué cette forme d'art, héritée de leurs devanciers. Dans les églises du haut Moyen Age, le sol et les murs sont souvent décorés de mosaïques. Si leurs auteurs allaient parfois chercher des sujets dans le répertoire considérable de formes de la décoration orientale ou byzantine, c'est aux œuvres de la Gaule romaine, dans la plupart des cas, qu'ils empruntaient la technique et l'iconographie. On l'avait remarqué dès le XVIe siècle, et Poldo d'Albenas, à propos d'un pavement roman

(1) *Schedula*, éd. Ilg., p. 113, cité par Müntz, *Précurseurs*, p. 77.
(2) *B.M.*, 1935, I, p. 26 et pl. 22. Poldo d'Albenas (*Nismes*, 1560, p. 59) parle d'un pavé antique que François Ier aurait pris dans l'église de St-Gilles du Gard pour décorer Fontainebleau. M. Blanchet cite à Gaubert (Dordogne) un exemple de mosaïque réparée au Moyen Age (*La Décoration...*, p. 133).

de Notre-Dame de Nîmes, disait : « On y voit oiseaux, animaulx, arbres et plusieurs autres figures ; et de semblable façon et ouvrage, l'on en trouve journellement en cavant la terre dessouz les champs et vignes à Nismes... » (1). La même remarque aurait pu être faite dans toute la France où foisonnaient sans doute ces motifs romains de chasses (2), qui, en Italie, par exemple, ont inspiré la mosaïque de Reggio nell' Emilia. C'est ainsi qu'à Ganagobie, dans les Basses-Alpes, le cavalier au bouclier rond, qui enfonce sa longue lance dans la gueule d'un dragon ailé à queue de serpent (3), est un souvenir du Bellerophon chevauchant Pegase d'une mosaïque antique du type de celle d'Autun.

La plus belle des mosaïques du Moyen Age, et celle où l'influence antique se faisait le plus sentir, était celle de St Remi de Reims, composée vers la fin du XIIe siècle. La Révolution l'a détruite, mais, grâce aux descriptions de Marlot (4) et de Piganiol de la Force (5), on peut en imaginer les principaux traits. Or, à côté des portraits des auteurs de chacun des livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, et des représentations de pierres tombales « en marqueterie », de grands carrés y renfermaient l'image des parties du Monde, du Zodiaque, des Saisons, des Vertus. Les fleuves du Paradis, « représentés par des hommes versant l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sur leurs bras », entouraient une femme nue montée sur un gros poisson (6), et désignée par ces mots : « Terra Mareque ». Dans un autre carré, on apercevait les quatre Saisons avec, au milieu, un homme « assis sur un fleuve », et l'inscription « Orbis Terrae ». Ces curieuses figures cosmologiques, dont l'inspiration s'apparente à la fameuse mappemonde de Théodulf, avaient sans doute eu pour modèle quelque belle mosaïque romaine (celle de Baugy ou celle de

(1) Cf. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, t. VIII, col. 977.
(2) A. Blanchet, *Décoration des édifices de la Gaule romaine*, p. 110-111.
(3) Abbé Arnaud d'Agnel, *La Mosaïque de Ganagobie* dans le *Bulletin archéologique du Comité*, 1910, p. 322-27.
(4) Marlot, *Histoire de la Ville... de Reims*, 1845, t.II, p. 542.
(5) *Description de la France*, 3e édit., t. III, p. 209-212.
(6) Marlot dit un dauphin, Piganiol un crocodile.

Sainte Colombe par exemple). A côté de cette œuvre particulièrement importante, on pourrait rappeler quelques autres mosaïques du Moyen Age représentant certains sujets antiques, tels que le Zodiaque de St-Bertin, ceux de Tournus et d'Aoste. Mais il vaut mieux se borner à étudier de plus près un de ces thèmes, celui des labyrinthes.

Les Romains avaient reçu de la Grèce la légende de Thésée victorieux du Minotaure, et guidé dans les détours du dédale par le fil d'Ariane ; leurs mosaïques représentaient souvent l'image du labyrinthe, on en a trouvé à Aix-en-Provence, à Verdes, comme aussi à Salzbourg, Orb, Avenches, Chieti, Gaète et Pompeï (1). Les maîtres d'œuvres du Moyen Age, en quête de motifs décoratifs pour l'ornement du sol de leurs églises, se sont tout naturellement inspirés de ces vastes mosaïques qu'ils avaient sous les yeux, et qui n'offensaient pas leur foi autant que celles où se trouvaient figurés des dieux et des déesses du paganisme. Ils accueillirent donc avec faveur ce motif des labyrinthes, et, si la plupart de ces œuvres curieuses ont disparu au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, des textes et quelques pavements encore en place peuvent nous donner une idée de leur nombre et de leur disposition.

On suit la trace de ces labyrinthes depuis Orléansville, au IVe siècle, jusqu'à la salle capitulaire de Bayeux au XIVe (2). Le « Dedale », la « Maison Dedalus » est d'ordinaire un cercle autour duquel s'ordonnent les détours du labyrinthe tracés en pierres de couleur. Cette forme circulaire est la plus fréquente jusqu'au XIIIe siècle ; à St Vital de Ravenne, Plaisance, St Michel de Pavie, comme à St Séverin et St Geréon de Cologne, et, en France, à Chartres, Sens et Auxerre, le labyrinthe est toujours rond. A Amiens, il affecte une forme polygonale qui semble avoir été spéciale au Nord de la France, car elle se retrouve à Arras et à St-Quentin.

On s'est, naturellement, ingénié à chercher le sens de cette figuration : à Orléansville, sans doute, d'après certains détails, elle avait une signification chrétienne ; peut-être les fidèles y voyaient-ils parfois un symbole, puisqu'une inscription du dôme de San Savino de Plaisance indique que le labyrinthe représente la dangereuse vie du monde dans lequel, une fois engagé, on ne peut plus retrouver le chemin de la vie éternelle (1), interprétation qui semble provenir d'un commentaire tardif des théologiens. D'autre part, la thèse qui veut y chercher un « chemin de Jerusalem », thèse d'ailleurs récente (2), est assez peu vraisemblable : comme le fait justement observer M. Matthews, on ne pouvait parcourir à genoux bon nombre de ces labyrinthes, par exemple ceux qui étaient tracés sur un mur (Poitiers) (3) ; d'autre part ces prétendus chemins n'étaient guère respectés, puisque les gamins du XVIIIe siècle s'amusaient à parcourir les détours du dédale de Reims avec un bruit qui obligea les chanoines à détruire ce prétexte à distractions profanes (4).

C'est à l'imitation des œuvres antiques qu'il faut, de façon bien plus plausible, rattacher, par une tradition ininterrom-

(1) *Dictionnaire des Antiquités*, article *Labyrinthus*.

(2) Un M. Bonnet d'Évreux annonçait dans les *Annales Archéologiques* de Didron qu'il avait réuni deux cents représentations du labyrinthe et qu'il allait publier ces notes, mais on ne voit pas qu'il l'ait fait. On consultera donc sur le sujet l'article de R. de Launay dans la *Revue Archéologique* (1916, II, p. 119-128), la liste reprise dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne* de D. Cabrol (VIII, I, col. 977-982) et qui serait à compléter ; notons par exemple une fresque de Corvol-l'Orgueilleuse dans la Nièvre relevée en 1855 par Dumontel, et le travail anglais (dont l'auteur ignore les précédents) : *Mazes and Labyrinths* par W. H. Matthews. Londres, 1922, in-12.

(1) Müntz, *Note sur les mosaïques chrétiennes d'Italie*, t. III, p. 7. Même idée dans un ms. de Munich cité par L. Demaison (*Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, p. 1928, p. 115) ; voir aussi le *Labyrinthe spirituel* imprimé à Lyon en 1769 où « par des divers détours on remarque la diversité des misères dont la vie humaine est remplie », et le *labyrinthe de Fortune* de Jean Bouchet.

(2) Il est incontestable que certains aient servi de « chemins », mais on ne connaît pas d'exemple de cette utilisation au Moyen Age ; L. Paris (*Le Jubé et le labyrinthe de Reims*. R. 1885, in-8°, p. 29) cite des prières éditées à Reims sous le titre de « stations du chemin de Jérusalem qui se voit en l'église de N.-Dame de Reims ».

(3) Auber, *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, Paris, 1849, I, p. 297 et fig. 6.

(4) L. Demaison, *La Cathédrale de Reims*. Laurens (Petites Monographies), p. 25.

pue, les labyrinthes de nos églises (1). Les artistes du Moyen Age, qui ont choisi ce motif à cause de son attrait décoratif, n'y attachaient pas un sens bien profond, et voyaient là simplement une occasion de décorer la maison de Dieu avec cette belle histoire de Thésée qu'ils n'avaient pas oubliée. La preuve en est fournie par le labyrinthe de San Michele de Pavie à l'intérieur duquel est figuré le Minotaure, sous la figure d'un Centaure (2), tenant un glaive et la tête d'une de ses victimes dont le corps gît à terre, tandis que Thésée se prépare à l'abattre de sa massue. On lit, autour, cette inscription : « Theseus intravit, monstrumque biforme necavit ». Aux angles, les autres travaux du roi d'Athènes sont évoqués par un homme tenant un dragon enchaîné, la lutte contre un grand oiseau, et le cheval ailé Pégase. A Lucques aussi, on avait représenté le héros combattant le monstre (3). Et de même, en France, à Chartres, le labyrinthe du XIe siècle laissait voir, très effacée au XVIIIe siècle, « en son centre la figure de Thésée et du Minotaure » (4). Cette reproduction fidèle d'un pavement antique qui n'a rien de surprenant dans la ville de Fulbert, de Bernard de Chartres et de Jean de Salisbury, est le témoignage évident d'une curiosité toute profane (*fig.* 96, Thesée dans le labyrinthe, Ms. XIIe).

C'était cette même curiosité d'ailleurs qui faisait tracer aux grands personnages dans leurs jardins ces allées bordées de buis élevés et épais s'entrecroisant en de sinueux détours et qui, en même temps peut-être qu'on inscrivait pour la dernière fois, sur le pavé des églises de Pont-l'Abbé ou de Tous-

(1) L. Demaison, *Bulletin des Antiquaires de France*, 1928, p. 114. « Ils ont foncièrement la valeur et le sens des labyrinthes antiques, ce sont les maillons récents d'une chaîne indéfinie » (R. de Launay, *op. cit.*, p. 122).

(2) A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, pl. CLXXIV, p. 2.

(3) Avec cette inscription en vers : « Hic quem Creticus edit Dedalus est labirinthus. De quo nullus vadere qui vit qui fuit intus. Ni Theseus gratis Ariadne stamine intus ».

(4) Janvier de Flainville. *Nouvelles recherches sur Chartres* (cf. M. Doublet de Boisthibault, *Notice sur le labyrinthe de Chartres*, dans *Rev. Archéologique*, VIII, 1852, p. 437 ss.) ; souvent dans la Gaule romaine la lutte de Thésée et du Minotaure figurait sur les mosaïques (cf. A. Blanchet, *Décoration...* p. 87).

saint, les cercles du Labyrinthe, décorait le jardin des comtes d'Artois à Hesdin d'une « Maison Dedalus » (1). Des dédales semblables se retrouveront sous Charles V au château des Tournelles et au jardin de Rouvres (2), et leur vogue se perpétuera jusqu'au XVIIIe siècle (3). Le dessin du dédale de Gaillon au XVIe siècle est encore tout semblable à celui du pavement de nos églises romanes.

II. Peintures murales et manuscrits

Ainsi que l'a démontré M. Mercier (4), la peinture romane doit beaucoup à l'art de Rome ; mais cette Rome est celle des basiliques constantiniennes, et non celle des temples antiques ; en réalité l'art gallo-romain et les miniatures classiques n'ont pas joué dans sa formation et son développement un rôle considérable. Ce rôle n'est pourtant pas à négliger : les peintures antiques encore existantes en Gaule ont été connues des artistes ; nous avons vu qu'elles avaient assez frappé les imaginations pour fournir au moins un vocable à une église et un nom patronymique à une famille (5) ; les manuscrits, eux aussi, ont fourni un certain nombre de formes. Il est donc tout naturel d'évoquer cette source lorsqu'on

(1) Citée dans les Comptes en 1338. Cf. B.N. mss., coll. Colbert, Flandre, t. 189, fol. 12.

(2) Cf. B. Prost, *Les inventaires mobiliers... des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois*, Paris, Leroux, 1902-4, I, p. 287.

(3) En 1473, le concierge de Baugé est payé « pour reffaire le dedalus qui est es jardins du dit lieu ». Le *Glossaire archéologique* de Gay, p. 542, à qui nous empruntons cette citation, note encore en 1491 la mention d'un jeu de « la maison de Dedalus » (ressemblant à notre jeu de l'oie). En 1520, selon le troisième livre des *Commentaires de la Guerre gallique*, le roi est à Cognac « en sa maison Dedalus ». En 1513 Louise de Savoie avait un labyrinthe, celui d'Amboise à Gaillon est un peu antérieur. Penser ensuite à celui de Versailles.

(4) Fernand Mercier, *Les Primitifs français : la peinture clunysienne de Bourgogne à l'époque romane...*, Paris, Picard, 1931, 4°, p. 190.

(5) L'église de Langon, dite St Venier à cause d'une fresque représentant Venus, et la famille « de Sala Pincta » à Nîmes ainsi appelée en 1115 à cause de la décoration encore visible des ruines romaines dans lesquelles elle habitait.

a sous les yeux, dans les fresques romanes de St Savin (1), des personnages aux vêtements collants et translucides flottant par derrière, des compositions avec des fonds en plusieurs teintes, assez proches du Virgile du Vatican. En outre, les jambes croisées de certaines figures, leur allure dansante, leur marche sur la pointe des pieds, quelques attitudes conventionnelles répétées pour exprimer la douleur ou la joie, rappellent l'aspect et l'allure des acteurs de ces manuscrits de Térence, dont on a vu l'influence sur la sculpture.

Des influences semblables se retrouvent à Ébreuil, dans la tribune de l'église où une scène purement profane se déroule sur un fond gris bleuté, encadré en haut et en bas d'une bande noire entre deux bandes rouges destinées à rehausser le ton. C'est une chasse dans la forêt, une de ces scènes qu'avait popularisées la peinture gallo-romaine (2), et qu'on trouve par exemple d'après M. Blanchet à Lyon. On y voit un homme à pied vêtu d'une tunique jaune sur laquelle s'attache un manteau vert à envers rouge, qui s'exerce au maniement du javelot, suivi du regard par son chien ; à côté, un chasseur monté sur un gros cheval, vêtu de rose et de jaune, sonne du cor, tandis que d'autres chiens poursuivent furieusement un grand cerf qui fuit vers les bois (3).

L'influence antique se fait sentir de façon plus précise dans la miniature que dans la peinture murale. On s'en apercevra de plus en plus, surtout lorsqu'on disposera pour la France de quelques instruments de travail analogues à l'admirable corpus de Wickhoff (4). Mais les miniatures antiques n'ont

(1) Élisa Maillard, *L'église St Savin ...*, Paris, Laurens, p. 30 ss. et 81.

(2) A. Blanchet, *La décoration des édifices de la Gaule romaine*, p. 32-4.

(3) Aquarelle d' Yperman, bibl. du Trocadéro, et A. Rhein dans *Congrès Archéologique de France* 1913, *Moulins-Nevers*, p. 111.

(4) *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich...*, Leipzig, 1905 ss. in-4°. Pour la France, nous n'avons guère qu'un travail, excellent d'ailleurs, mais dont l'objectif est plus limité, le livre de M. Philippe Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris, Van Oest, 1929, in-fol., qui s'ajoute aux ouvrages déjà anciens de A. Durieux

pas eu sur les miniatures romanes l'action décisive que nous avons constatée en parlant de la sculpture gallo-romaine et de la sculpture romane. Malgré ce fait incontestable, que nous devons constater sans pouvoir prétendre l'expliquer, et malgré les difficultés de la tâche, il faut tenter de fixer l'état actuel de nos connaissances sur le sujet.

Nous avons noté, déjà, qu'un certain nombre de manuscrits illustrés latins de l'époque classique ont été copiés avec leur illustration, d'abord à une basse époque, puis au IXe siècle, et ensuite durant le XIe et le XIIe : c'est le cas des Térence. D'autres manuscrits dont le prototype datait de la basse latinité avaient conservé le souvenir de figurations classiques, la *Psychomachie* de Prudence et les *Histoires naturelles* ; leur succès jusqu'en plein XIIe siècle a assuré la continuité de la tradition de certaines images. Le cas des manuscrits astrologiques est différent, et le glissement de la figure antique à la figure médiévale s'y constate de bonne heure ; mais cette question importante sera étudiée à part.

C'est des modèles dont nous venons de parler que les miniaturistes romans ont reçu — directement ou par l'intermédiaire des œuvres carolingiennes — le type des évangélistes calmement assis dans des poses majestueuses, et surtout les leçons de drapé de ces vêtements archaïques — romains — dont sont revêtus, dans les pages des *Évangéliaires*, les personnages de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*. Tel prophète ou tel saint de la *Bible* de Souvigny, à la grosse tête, aux yeux noirs, à la toge tendue par le bras qui en émerge, et dont elle accuse la forme, au corps souligné et aux pieds nus, évoque certaines images de l'évangéliaire d'Ebon. De même dans la même œuvre, le Seigneur apparaissant à Moïse se détache sous un portique à entablement en fronton, et son visage noble, son vêtement collant aux amples plis, le rouleau enfin qu'il tient à la main, sont des souvenirs des figures des orateurs antiques.

Certains manuscrits religieux trahissent d'ailleurs un effort conscient de représentation des images classiques. Celui

(*Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, 1867), et de E. Fleury (*Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Soissons*, 1865).

où cette tendance se manifeste le plus clairement est le célèbre *Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg (1). L'abbesse alsacienne a certainement figuré, par exemple, la création de la lumière et des ténèbres d'après quelque œuvre antique qu'elle avait sous les yeux, et dont elle a conservé très fidèlement les traditions. La Nuit, en effet, est représentée par une jeune femme, drapée sur la poitrine d'une étoffe dont l'extrémité s'enroule autour de ses jambes, et élevant gracieusement au-dessus de sa tête une écharpe qu'un souffle semble gonfler (2). Le Jour est personnifié par un jeune homme à la draperie décorative dont les plis finissent en chute harmonieuse sur les bras, et qui tient de chaque main un petit vase à feu. Plus loin, la création de l'Eau est figurée par un Neptune assis, demi-nu, le bas du corps drapé, tenant un poisson, et appuyé sur son trident, qui provient de quelque peinture ou de quelque stèle antique analogue à celle de Cérumnos du Musée de Reims. Au-dessus, l'Air au manteau flottant, monté sur un griffon et entouré des têtes des Quatre Vents fait songer aux figures des manuscrits carolingiens. C'est d'elles aussi que procède la figure du Soleil sur son char, poussant ses coursiers au poitrail puissant. Quand l'artiste n'a pas de modèle, elle transpose les images antiques en personnages du temps. Ulysse, par exemple, dans l'épisode des Sirènes, est un chevalier portant le heaume à nasal, la cotte de mailles et le bouclier long, qui s'est fait attacher au mât, tandis que les matelots, qu'il a rendus sourds, précipitent dans l'eau les Sirènes qui ont cru pouvoir les séduire. Ce trait annonce bien que nous sommes à l'extrême fin du XIIe siècle, et s'apparente à d'autres que nous avons déjà signalés.

Tels sont, peut-être, les principaux caractères de l'influence antique sur les peintures romanes françaises. Notre exposé est bref ; nous devions le faire ainsi, car des études de détail,

(1) Cf. l'édition, donnée par Straub et Keller (Strasbourg, 1899) et A. Marignan, *Etudes sur le manuscrit de l'Hortus Deliciarum*, 1910 (*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*. 125).

(2) Cette figure a bien des traits communs avec celle du fameux psautier grec 139 de la Bibliothèque Nationale reproduit par M. Omont (*Fac-similés des miniatures des plus anciens mss grecs*.... 1902, pl. 13). Voir aussi H. Buchthal, *The miniatures of the Paris Psalter*, London 1938 (*Studies of the Warburg Institute*. 2) p. 42 s.

portant sur la continuité de certains motifs décoratifs, ne prouveraient guère d'action plus profonde. Ainsi, cette influence est peu de chose à côté de celle qui s'est exercée sur la sculpture romane et même sur la mosaïque ; elle devait cependant être mentionnée dans une esquisse sommaire comme la nôtre.

III. Conclusion ; le premier art gothique.

La Renaissance de l'Antiquité à l'époque romane est donc incontestable. Un mouvement à qui on doit la remise en honneur de la figure humaine et la réapparition de la sculpture en relief sur pierre, un mouvement qui a produit dans les régions les plus diverses de la France des œuvres comme les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, les sculptures de St Trophime d'Arles, l'enfeu à médaillons de Lisieux, le sacrifice romain de Charlieu, les faux antiques de Toulouse, et la danseuse de Vézelay, a une importance et une ampleur qu'on ne saurait nier.

Cette renaissance qui se manifeste dès le XIe siècle, et dont l'apogée est vers 1140, a été assez forte pour survivre à l'art roman, et se manifester encore dans le premier art gothique, si opposé et si hostile pourtant à la forme artistique qui l'avait précédé. Ce phénomène peut s'expliquer si on songe que les grands humanistes du XIIe siècle : un Suger, un Jean de Salisbury, ont, par leur action personnelle, encouragé le mouvement antique.

Suger, en effet, ami de Pierre le Vénérable, animé des mêmes idées libérales, et partisan d'une grande liberté des études, n'avait pu, selon son biographe, oublier les poésies profanes apprises dans sa jeunesse, et il lui arrivait « de réciter par cœur deux ou trois cents vers d'Horace contenant quelque chose d'utile » (1). Il avait lu l'*Andrienne* de Téren-

(1) *Vita Sugeri* du moine Guillaume dans les *Opera* de Suger, *éd.* Lecoy de la Marche, p. 381. Ses correspondants connaissaient bien son goût pour le poète auquel l'évêque de Noyon emprunte pour lui répondre quelques vers (*Hist. litt. France*, XIII, p. 573).

ce (1), et, pour évoquer les succès et revers alternatifs du roi d'Angleterre, il disait avec Juvénal :

« Si fortuna volet, fies de rhetore consul ;
Si volet haec eadem, fies de consule rhetor (2) ».

Mais, en temps qu'historien, il préfère à tous les auteurs classiques *Lucain* dont on a pu relever chez lui une dizaine de citations adaptées à tous les événements (3). Selon ce grand lettré à l'esprit très ouvert, il ne suffit pas d'apporter à Dieu un cœur pur, de saintes intentions, mais il importe aussi pour décorer l'église de faire tout contribuer à sa beauté (4). Aussi n'hésitait-il pas à stimuler les artistes groupés autour de lui, à les animer d'une activité qui faisait comparer S[t] Denis par l'austère Saint Bernard à « la forge de Vulcain » (5), et à leur conseiller de s'inspirer des œuvres antiques dont le trésor de l'abbaye constituait, nous l'avons dit, un véritable musée (voir p. 86).

C'est pourquoi à S[t]-Denis, dans le premier monument de style nouveau, à côté des statues-colonnes du portail qui conservent, d'ailleurs, un certain souvenir des caryatides antiques, on aperçoit certaines figures nues du goût le plus profane. De nombreux atlantes assis, couchés ou debout, se voient aussi, sculptés en réserve dans la pierre ; d'autre part on rencontre des médaillons encadrés par des gueules de monstres dont l'agencement dérive très probablement de quelque sarcophage paien. Il semble vraiment que des artistes romanisants, peut-être venus du sud-ouest, aient fait partie de cet atelier de S[t]-Denis dont le renom s'est vite propagé. Ces sortes de citations classiques trouvaient naturellement

(1) Il en cite un vers (*Andr.*IV, sc.IV) à propos d'Hugues du Puiset, cf. Suger, *op. cit.*, p. 69.

(2) *Ibid.*, p. 100.

(3) *Ibid.*, p. 23, 36, 41, 51, 62, 64, etc. On trouve une fois un vers d'Ovide (p. 54).

(4) *De Administratione*, ch.32, cité par M. Félibien, *Histoire de... S. Denys*, p. 175.

(5) *P.L.*, CLXXXII, col. 193. Suger est défendu par Pierre le Chantre selon lequel « aedificiorum superfluitas vitiosa non est nec reprobanda, quia juvet ad ornamentum simul et ad utilitatem ». (*P.L.*, CCV, col. 256). Cf. V. Mortet dans *Mélanges Bémont*, 1913, pp. 105 ss.

leur place à la façade de l'abbaye d'un Suger tout nourri, on vient de le voir, d'Horace et de Lucain (1).

Dans la même abbaye va encore prendre naissance, à l'extrême fin du siècle, une des œuvres les plus importantes, et les plus païennes d'inspiration de l'art français du Moyen Age. Vers 1180 en effet l'abbé Hugues de Milan (?) fait don à ses moines pour leur servir de lavabo à l'intérieur du cloître d'un monument bien surprenant. C'est une fontaine (2) dont la vasque supérieure, taillée dans un énorme bloc de liais, est ornée, entre les quatrefeuilles des orifices d'écoulement, d'une trentaine de têtes représentant les dieux du paganisme, les héros de la fable, et des allégories antiques ; cette vasque, assez mutilée, se voit aujourd'hui à Paris, dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Jupiter, Junon, Neptune et Thétis, Vénus paraissent d'abord. Puis viennent les divinités des champs et des bois : Cérès, Bacchus, Pan et un jeune faune, Flora et Silvanus figuré par une « tête de feuilles ». Puis ce sont les Éléments, Pâris et Hélène. La fable du Loup et de l'Agneau ainsi qu'Hercule entre deux têtes qui symbolisent deux de ses travaux (le lion et Géryon) achèvent le cycle de cette œuvre curieuse. (*fig.* 99 à 103).

On ne saurait, croyons-nous, trop souligner la singularité, l'audace même de cette figuration des dieux du paganisme à l'intérieur du cloître d'une abbaye, dans le lieu même destiné à la méditation et au dernier sommeil des moines ; les hommes du XVI[e] siècle eux-mêmes n'oseront jamais aller jusque là. A la fin du XII[e] siècle, dans un monastère qui conservait, on l'a vu, bien des œuvres païennes (3), et dans un milieu de lettrés délicats et sensibles, elle se présente comme un des derniers témoignages d'une tendance dont l'âge finis-

(1) Cf. K. Porter, phot. 1438, 1441, 1443, 1444 et Marcel Aubert, *La Sculpture française au début de l'époque gothique*, p. 8 (pl. III et IV).

(2) J. Adhémar, *La Fontaine de St-Denis* dans la *Revue Archéologique*, 1936 I, pp. 224-232.

(3) Penser aux camées du trésor et à leur influence. M. Oursel veut bien nous signaler des têtes à l'antique, vues de profil, dans la miniature cistercienne. Nous en avons déjà noté au VIII[e] siècle qui attestent la fréquence de l'influence des monnaies.

sant avait multiplié les exemples, témoignage particulièrement éloquent et qui résume, comme dans une floraison attardée, le goût de ces clercs du XIIe siècle pour ces souvenirs d'Ovide et de Virgile qui leur avaient été si familiers (1).

A la même époque, d'ailleurs, au début du XIIIe siècle, on voit sortir de l'atelier de St-Denis une autre œuvre inspirée de l'Antiquité, et même de la sculpture grecque, la Vierge de l'Assomption du portail de Corbie (2) : cette grande statue, si différente des statues-colonnes des piédroits et qui, avec les plis collants de sa robe et l'envol de sa légère et courte tunique, évoque (*fig.* 92), par delà et à travers l'art gallo-romain, le frissonnement des voiles des Nikès Phidiennes prêtes, comme elles, à prendre leur envol (3).

Dans les ateliers de Chartres comme dans ceux de Saint-Denis, l'Antiquité profane a sa place à l'intérieur de l'église. Cependant à Chartres ce n'est plus l'influence des formes antiques qu'on rencontre, c'est celle des thèmes anciens célébrés par les poètes de Rome ; phénomène bien naturel dans une ville où la civilisation antique n'avait guère laissé de monuments en ruines, mais où les études classiques connaissaient une vive faveur (4). La cathédrale est bâtie au

(1) Venue trop tard, la fontaine de St-Denis n'a pas provoqué l'enthousiasme ni eu l'influence qu'elle méritait. Nous avons pu en noter une seule imitation, bien timide, dans une cuve baptismale de Coucy-le-Château. Une tête de feuilles apparaît déjà dans un O du ms. 52 de la Bibliothèque de Dijon, écrit au XIIe siècle selon M. Oursel (*La bibliothèque de St Bénigne....*, p. 19, pl.).

(2) Madame Lefrançois-Pillion, *Le portail de Notre-Dame de Corbie*, dans *B.M.*, 1925, p. 131 à 146 (p. 144-145 sur les rapports entre Corbie et St-Denis).

(3) La Vierge de Corbie, exceptionnelle assurément, n'est pas unique. C'est pourquoi il n'y pas lieu de l'attribuer au XVIIIe siècle comme pensait le faire Mme Lefrançois-Pillion. Il faut la rapprocher de la danseuse de Vézelay, et d'une statue de l'Opera del Duomo de Sienne, drapée dans le même style (XIIIe s.) Penser aussi à une inspiration antique, contemporaine mais fort différente car le modèle est différent, au linteau du portail du Jugement Dernier de Laon dont l'auteur se souvient d'un sarcophage ; M. Lambert qui a noté le fait nous fait remarquer (*G.B.A.*, 1937, I, p. 89) un certain caractère « d'émotion pathétique qui rappelle certaines œuvres hellénistiques ».

(4) Voir Clerval, *Les Écoles de Chartres au Moyen Age*, p. 31 ss.

moment où Jean de Salisbury occupe le trône épiscopal. Ce grand lettré qui encourage les travaux des écolâtres de sa ville et ceux de leurs élèves, a lu tout ce qu'il était alors possible de lire. Il déclare chercher les choses utiles à sa nourriture intellectuelle à la façon des abeilles qui composent leur suc en butinant sur toutes les fleurs (1), car il n'y a, selon lui, aucun livre qui ne contienne quelque page utile (2). Son *Polycraticus* montre une érudition immense : certain chapitre est consacré à commenter une comédie de Térence ; un autre traitant de la gourmandise raconte dans le plus grand détail le festin d'Énée chez Évandre ; d'autres passages esquissent un parallèle entre Auguste et Néron, ou commentent une lettre de Plutarque à Trajan(3). Le septième livre tout entier est rempli par une dissertation sur les anciens philosophes dans laquelle l'auteur donne la préférence aux Académiciens. Au Portail Royal de Chartres, donc, à côté des Allégories des Arts libéraux et de l'image des Anciens qui ont le plus brillé dans chacun d'eux : Cicéron, Aristote, Priscien, Pythagore, à côté aussi d'une statuette de la Force qui étouffe comme Hercule deux serpents, il ne faudra pas s'étonner de reconnaître quelques scènes de l'histoire des Centaures inspirées par les *Métamorphoses* d'Ovide.

Sur un chapiteau des parties hautes de la façade, disparu, croyons-nous, dans l'incendie de 1836, et conservé par une gravure, à côté de l'éducation d'Achille par Chiron (4), on

sur Fulbert, Bernard de Chartres, son frère Thierry, Jean de Salisbury et Pierre de Blois.

(1) *Polycraticus*, VII, *P.L.*, CXCIX, col. 660. Cette expression reprise par Pierre de Blois (*P.L.*, CCVII, col. 289) est un écho à travers Macrobe et Sénèque d'un passage de Platon (*Ion*, ch. V).

(2) Il cite sans cesse Horace, Virgile, Ovide, Juvénal, Térence, Suétone, les historiens et les philosophes. Il nous a conservé un passage de Pétrone qui sans lui eût été perdu ; cf. une de ses citations du Satyricon dans *Pol* IV, 5, cf. P. Pithou, *Conjectanea*, p. 15. (Autre citation de Pétrone chez Pierre Damien *P.L.*, CXLV, col. 658).

(3) *P.L.*, ibid., col. 715-718, 728, 404, 539-541, 635-710.

(4) Monté sur le dos de Chiron, Achille saisit par le cou un grand oiseau. Il serait sans doute bien téméraire d'y reconnaître un souvenir de l'Enfant à l'Oie de Boethos. Cependant des réminiscences directes de cet Enfant à l'Oie seront constatées, bien plus tard il est

voit une scène singulière : un centaure, monstre à forme humaine mais aux pieds fourchus, à la ceinture de poils et à la queue de cheval, s'est armé d'un glaive, et de la main gauche il saisit par les cheveux une femme effrayée qui se cramponne à un arbre (*fig.* 93). Ce ne sont pas là des formes ornementales jetées au hasard, c'est assurément une histoire, et nous y reconnaissons un mythe antique, le centaure Eurytus saisissant aux cheveux la jeune Hippodamie, incident tragique qui est à l'origine de la terrible lutte des Centaures et des Lapithes. Écoutons en effet Ovide : Le roi des Lapithes Pirothous, nous dit-il, célébrant ses noces avec Hippodamie avait invité « les sauvages fils de la nue à s'étendre devant la longue rangée des tables dans un antre qu'un bois cachait de ses ombrages ». Mais, à l'arrivée de la jeune vierge, « Eurytus, le plus sauvage des sauvages centaures, s'enflamme à sa vue... en un instant les tables sont renversées, et la jeune épouse est brutalement traînée par les cheveux... (1) ». On voit que, grâce au texte, la sculpture s'explique dans tous ses détails jusqu'à celui de l'arbre qui sert à localiser la scène dans un bois.

Cette inspiration ovidienne est bien curieuse ; on s'en étonne encore davantage lorsqu'on constate qu'elle n'est pas unique dans la cathédrale de Chartres. En effet (*fig.* 98), au portail occidental, une des colonnettes qui séparent les statues-colonnes représente, au milieu de rinceaux, une femme nue montée à califourchon sur le dos d'un centaure, comme effrayée elle porte une main à ses cheveux et se retient de l'autre à la barbe du monstre. C'est encore une histoire tirée des *Métamorphoses*, celle de Déjanire enlevée par le centaure Nessus ; ne semble-t-il pas qu'on la voie, comme dit Ovide,

vrai, chez Téniers et Mabuse ; cf. Paul Gustav Hübner, *Der Knabe mit der Gans auf vlämischen Bildern*, *Monatshefte f. Kuntwissensch.* 1911, pp. 20-23).

(1) Ovide, *Métamorphoses*, XII, 210-224) « Raptaturque comis per vim nova nupta prehensis ». Rappelons que cette scène a inspiré les métopes de la façade méridionale du Parthénon (Collignon, *Le Parthénon*, p. 137). L'art moderne n'a guère représenté cette histoire, on ne peut citer au xve siècle que le tableau de Pierodi Cosimo à la National Gallery (Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age...*, I, 634) et une petite toile au Musée de Padoue.

« pâle d'effroi, toute tremblante, redoutant également le fleuve et celui qui la porte » (1).

Ainsi, à l'aurore de l'art nouveau, nous voyons encore des traces importantes de l'influence antique. Sont-ce là des survivances attardées, ou annoncent-elles un nouvel essor de Renaissance ? L'étude de l'art du XIIIe siècle nous l'apprendra.

(1) « Pallentemque metu, fluviumque ipsumque timentem ». IX, 111.

CHAPITRE VI

L'ÉPOQUE GOTHIQUE

I

ABANDON DES FORMES ANTIQUES.

Dans les premières années du XIIIe siècle des changements profonds sont venus, nous l'avons dit, transformer radicalement la vie intellectuelle, et plus généralement le cours de la pensée médiévale. L'étude désintéressée des auteurs anciens est considérée comme inutile, et bientôt comme pernicieuse, la culture littéraire disparaît en quelques années sous l'assaut de la Théologie. Les clercs doivent penser non à orner leur esprit mais à ramener leurs lecteurs et leurs auditeurs à la foi. « Les malades, dit Jacques de Vitry, ne demandent pas à leurs médecins de savoir bien parler, ils leur demandent de savoir les soigner. »

Cette évolution ne pouvait manquer d'avoir sur l'art du XIIIe siècle d'importantes répercussions. En effet, c'est alors, en ce temps de désaffection pour les lettres antiques, que les imprécations de St Bernard [1] sont enfin écoutées, qu'elles

(1) St Bernard, *Apologia ad Guillelmum Sti Theodorici abbatem* (écrite après 1130) ch. XII : *P.L.*, CLXXXII, col. 915-916 : « Ceterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas ? Quid ibi immundae simiae ? quid feri leones ? quid monstruosi centauri ? quid semihomines ? quid maculosae tigrides ? quid milites pugnantes ? quid venatores tubicinantes ? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum capram trahens retro dimidiam ; hic cornutum animal gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando ». Il faudrait rapprocher ce texte d'un lettre de St Nil à Olympiodore reproduite par J. F. Champfleury dans son *Histoire de la caricature au Moyen Age*, 1876, p. 7, d'après la

vont produire tout leur effet, et que les Cisterciens parviendront à faire disparaître des églises le répertoire classique décoratif ou figuré, cher aux artistes romans. Plus de lions affrontés, plus de centaures, plus de combats, plus de chasses. Les quadrupèdes à queue de serpent, les poissons à tête de quadrupède, les animaux étranges, cessent d'orner les chapiteaux et les tympans de l'arabesque de leurs formes. C'en est fait de ces images qui retiennent l'œil des fidèles « par un plaisir non seulement vain mais encore profane » [1]. Les sculptures des portails deviennent un moyen d'instruire les chrétiens et de les assurer dans leur foi. Les prophètes annonceront la venue du Christ, les Apôtres entoureront le Seigneur, les saints exciteront l'admiration du peuple dans un ordre et une disposition immuables. Rien ne sera laissé au hasard, la cathédrale est devenue un magnifique sermon en images, et l'antiquité païenne, réduite au silence, ne pourra faire grimacer ses dieux impuissants qu'en haut des tours, ou sous les pieds des saints.

Le sculpteur de l'âge gothique a d'autre part conquis, grâce à un progrès technique continu, une complète autonomie. Il a su se dégager de l'imitation des étoffes et des manuscrits, il se dégage de même de l'imitation de la sculpture gallo-romaine. Le chapiteau corinthien, dont la formule a

P.G., LXXIX, col. 24 où le Saint condamne les scènes de chasse et de pêche figurées dans les églises en disant que « c'est une puérilité d'amuser ainsi les yeux des fidèles » Les *Libri Carolini* également (III, 23. Schlosser, *Schriftquellen*, n° 1132) : « Si quis pictor duo capita in uno corpore, aut alterius animantis caput, alterius cetera membra, ut Hippocentaurum toto corpore equino et capito humano, et Minotaurum semibovem semivirumque, affectet pingere, numquid non scripturis dicitur contraire ? ». L'effet de ces reproches véhéments de St Bernard ne s'est pas fait sentir au XIIIe siècle (sinon naturellement dans les couvents cisterciens). Mais au XIIIe siècle on les a rappelés, et jusqu'au XVe siècle, maint prédicateur s'en est inspiré (F. de Guilhermy, *Iconographie des Fabliaux*, *Annales Archéologiques*, III, p. 15 et *Histoire littéraire*, XXIV, 633-634).

(1) « Nostri temporis oculi non solum vana sed etiam profana saepius voluptate capiuntur », ainsi s'exprime un admirateur de St Bernard auteur d'un traité donnant aux peintres une liste de sujets édifiants à représenter dans les églises (Cf. L. Delisle, *Mélanges*. Paris, 1880, p. 206).

régné jusqu'à l'obsession à l'époque romane, est désormais abandonné. Du système même de l'architecture gothique, de la complexité des poussées et des retombées, sort un chapiteau nouveau, le chapiteau aux crochets gras et secs du début du XIIIe siècle, où l'emploi des éléments antiques disparaît complètement pour faire place à celui des feuillages au naturel. Les figures que les artistes alignent aux façades ou groupent sur les tympans manifestent d'autre part une vie propre et profonde. Le mouvement est étudié sur les modèles vivants et non plus sur les miniatures ou les vestiges d'œuvres antiques. Le modelé des visages devient réaliste, d'un réalisme tempéré par l'idéalisme de l'expression, et qui saura aussi bien traduire la force du St Théodore de Chartres que la grâce des têtes de Vierges ou de saintes. Les plis tombent naturellement, en dehors de toute préoccupation des formules antiques, sans ces retroussis arbitraires et ces coups de vent dans le bas des manteaux qui s'efforçaient de suggérer la vie par des procédés empruntés aux miniaturistes. Les Vierges se hanchent comme les grandes dames dont elles portent les vêtements. Les images du Beau Dieu s'empreignent d'une spiritualité surhumaine qui n'a plus rien de commun avec l'art romain. Le temps est passé où les personnages à grosse tête, aux cheveux en boucles animaient les tympans, les voussures et les chapiteaux de leurs formes trapues. Dorénavant, les artistes prendront autour d'eux leurs modèles, donneront aux saints le visage, le costume ou l'armure de leurs contemporains, coifferont d'un touret la face ronde de Sainte Modeste, et transformeront Virgile lui-même en un magicien du XIIIe siècle.

Cependant, au cours du XIIIe siècle, deux artistes, remontant à contre-sens le cours de l'évolution artistique de leur temps se sont plu, l'un après l'autre et sans se connaître, à s'inspirer de modèles antiques. La Renaissance qu'ils ont tenté de faire naître aurait été, comme celle des XIe et XIIe siècles, toute française, puisqu'elle avait pour modèles des sculptures et des vases conservés à Reims et à Auxerre. Ces tentatives sont curieuses, elles ont produit des œuvres importantes, certaines d'un charme très attachant, en les étudiant avec quelque détail, on verra leur valeur, et aussi les raisons de leur échec.

II

Les centres de persistance

A. — *Reims et le Maître des Figures Antiques.*

Par leur grande allure classique, plusieurs figures de Reims frappent dès l'abord l'archéologue (1), ou même le simple curieux. Leur dispersion sur toutes les façades, au milieu d'autres statues d'un style tout opposé, en accentue encore l'étrangeté. L'auteur de ces statues, le « Maître des Figures Antiques », un grand artiste, ne fait pas d'ailleurs simplement œuvre de copiste. C'est un véritable créateur qui emprunte sans doute aux statues romaines des attitudes, certains modelés de visages, la science du drapé et quelques canons académiques, il garde cependant une incontestable liberté d'interprétation, et il serait vain de vouloir superposer ses œuvres à quelqu'une des statues antiques connues.

Actuellement dispersées avec quelque arbitraire, les statues archaïsantes ont fait partie à l'origine de trois ensembles

---

(1) Sur la cathédrale de Reims et spécialement l'atelier antique, voir Louis Demaison, *La cathédrale de Reims*, Paris, 1910, Mme Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs de Reims*, *pass.*, et *Les sculpteurs français du XIIIe siècle.* L. Bréhier, *La cathédrale de Reims*, p. 182-206. Paul Vitry, *La sculpture française sous le règne de S. Louis*, p. 41-50. Hors de France, la question a été magistralement rénovée par un remarquable article de M. Erwin Panofsky, *Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, dans le *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, IV, 1927, pp. 55-82. M. Panofsky distingue (p. 73 ss.) cinq maîtres dont les productions se répartissent ainsi : « Maître I » travaillant jusque vers 1225, auteur de : *A*) les prophètes de la porte sud du portail du Jugement dernier, le tympan de la « porte romane » du transept Nord ; B) le « früh-klassizistische Gruppe », c'est-à-dire, le portail St Sixte, celui du Jugement Dernier, un Ange des contreforts du chœur et le décor des chapiteaux de l'intérieur du monument. Le « Maître II » travaillant de 1225-27 à 1230, auteur de la « reif-klassizistische » Visitation, des statues de la porte centrale du portail occidental et de l'« Ulysse ». Les maîtres III et IV travaillant de 1230 à 1245 environ, auteurs de la Galerie des Rois notamment (encore proches du Maître de la Visitation). Le Maître du St Joseph enfin travaillant de 1240 à 1260.

distincts : d'abord la façade primitive, exécutée au lendemain de l'incendie de 1210, puis les portails du transept — surtout le portail nord — terminés avant 1241, enfin la façade occidentale commencée peu après 1241.

Celles de la façade primitive, rangées actuellement dans l'ébrasement droit de la porte sud de la façade occidentale, sont les moins intéressantes. L'intérêt qu'elles présentent est seulement de montrer une traduction des statues de Chartres en style classique. Ce sont les premières œuvres du « Maître des Figures Antiques », encore assez maladroites, mais le canon de l'atelier est formé, avec ses têtes larges, ses jambes très longues, et ses tuniques aux plis mouillés.

A la façade du croisillon sud, des prophètes, des apôtres, des saints sont d'un style archaïsant encore plus accusé. Certains d'entre eux comme le Saint Jacques, portent sur leurs épaules la forte tête bouclée, aux yeux enfoncés, aux pommettes saillantes qui avait disparu de l'art français depuis longtemps déjà, tandis que les draperies aux plis mouillés, savants et comme apprêtés, accusent les formes et les soulignent. Non loin d'eux, une belle figure de Vierge au visage accentué, aux sourcils froncés, au large front où les ondés sont cachés par un pli du chiton, évoque de très près cheveux l'art antique ; la sainte ramène sur le bras droit sa draperie qui, se plissant sous l'effort, dessine autour d'elle la silhouette de son corps, avec l'accent particulièrement caractéristique du genou et le mouvement du pied vers la droite, si fréquents dans les œuvres classiques. Cette figure fait immédiatement songer au type consacré des effigies de grandes dames romaines, à celle par exemple de l'Eumachia du Musée de Naples (1). Auprès d'elle, deux anges au gros visage rond, encadré de cheveux en bourrelets, évoquent la tête de l'Antinoüs du Capitole (2) ; à Reims toutefois le modelé s'atténue comme pour s'harmoniser mieux avec la

(1) Hekler, *Le portrait antique*, Paris, Hachette, 1913, pl. 205. Penser aussi à la Grande Vestale de Rome (Picard, *La sculpture antique*, II, p. 350) ou à une statue perdue dans la Gironde et connue par un dessin (Espérandieu, II, p. 144, et Mme Lefrançois-Pillion, *op. cit*).

(2) A. Hekler, *op. cit.*, pl. 254.

nature du sujet. Le manteau que l'un de ces anges porte sur les épaules revient par devant sur le bras droit, en introduisant par le drapé transversal une variété voulue dans la monotonie des plis verticaux, souvenir lointain de la toge des magistrats romains. L'autre ange dégageant le bras gauche de son manteau, semble un pastiche d'une statue du Musée d'Arles ; mais ici le drapé, dû sans doute à quelque élève malhabile, montre une mollesse qui s'éloigne de la vigueur du modèle antique, avec les petits plis minutieux de l'encombrante draperie. Notons encore quelques curieux détails dans les groupes de la Résurrection des Morts du tympan : notamment les jarres-sarcophages d'où sortent les défunts (1), et la réapparition des figures couchées du type des fleuves antiques sur lequel nous aurons à revenir.

Le célèbre groupe de la Visitation, exécuté vers 1230, est assurément le chef d'œuvre du « Maître des Figures Antiques ». La Vierge est drapée dans la palla des femmes romaines aux plis d'une ampleur majestueuse. Ramené sur la poitrine, son manteau, tiré par le mouvement du bras levé et par un léger hanchement, forme une multitude de replis mouillés et comme écrasés qui dessinent les formes. La tête a pu être comparée à celle de la Vénus de Medicis dont elle a un peu le modelé avec ses cheveux ondés, sa bouche peut-être un peu moins grasse, et le menton saillant. Mais le sculpteur, ici encore, n'a pas servilement copié, il a interprété et donné au visage une expression d'extase très différente du naturalisme romain. D'autre part, et dans le même esprit, il agrafe la robe d'un fermail, et met entre les mains de sa Vierge un livre de prières comme il l'aurait fait pour la statue d'une dame du temps. La majestueuse Sainte Élisabeth, au visage grave de matrone, les traits accusés par l'âge, témoigne d'une moindre liberté d'interprétation. La

(1) Ces jarres-sarcophages qu'on retrouve à la cathédrale d'Amiens (elles nous sont signalées par M. René Schneider) étaient assez répandues dans la Gaule romaine, et particulièrement en Rhénanie où on en fabriquait d'innombrables en argile, verre et pierre calcaire. Voir Colin, *Les antiquités romaines de la Rhénanie*, p. 226 ; cf. aussi A. Blanchet, *Mélanges*, I, p. 54-61 et Espérandieu, I, 337 (une urne funéraire en marbre de Paros trouvée dans l'Hérault).

tête est voisine d'un buste de romaine âgée du Musée de Naples (1) : la mode de drapé du manteau, ramené sur la poitrine qu'il barre de ses plis, se conforme strictement à la formule antique comme s'y conforme aussi le genou placé très bas et tendant la draperie.

A la porte voisine se dresse une statue de prophète qui a souvent été comparée au Sophocle du Latran, ancêtre de la longue lignée des statues antiques d'orateurs enveloppés dans leur toge. Il tient en effet des statues de ce genre la coupe de son visage rond, la barbe fouillée et traitée en boucles et surtout son attitude si caractéristique, cette grande toge aux plis amples dans lesquels est pris le bras gauche et qui laisse libre la main droite pour les grands gestes oratoires. Un autre prophète tout proche présente la même ampleur dans le traitement des draperies transversales, le même modelé du visage, et la saillie classique du genou. On s'étonne de le voir tenir un livre fermé au lieu du « rotulus » des orateurs antiques dont son bras levé et la main aux doigts repliés ont conservé le geste de discussion et d'argumentation.

Ainsi un sculpteur de Reims s'est inspiré de statues antiques, nul ne le conteste sérieusement (2), mais où avait-il vu les œuvres qui lui ont servi de modèles? A Athènes répond M. Mâle (3), qui rappelle le rôle joué par les Champenois dans la quatrième croisade et dans la fondation de l'Empire latin d'Orient. Sans doute la Grèce et la Champagne ont-elles eu des rapports au XIIIe siècle, mais le style des sculptures de Reims n'a aucun trait commun avec les œuvres grecques, les statues trapues à la grosse tête ne rappellent en rien les figures du Parthénon (4), elles se rapprochent bien

(1) *Portrait antique*, pl. 205 a.

(2) M. Louis Demaison dès 1899 (*Album de la Cathédrale de Reims*, p. 45) combattait victorieusement la théorie d'après laquelle le groupe de la Visitation datait de 1394 (selon Cerf) ou même de la Renaissance (Lübke), cependant Mme Sartor (*La cathédrale de Reims, études sur quelques statues....*, 1910), ayant vu la date de 1739 écrite sur le côté gauche de la tête de la Vierge, attribuait la Visitation au XVIIIe siècle (cf. un article de L. Serbat, *B. M.*, 1910, p. 107-124).

(3) E. Mâle, *Revue de Paris*, 1914, p. 306.

(4) Rappelons à ce sujet l'opinion d'un critique impartial qui écrivait il y a cent ans, à l'époque où chacun voyait en l'art grec le ca-

plus des œuvres gallo-romaines que nous avons si souvent rencontrées. Or nous sommes à Reims, dans ce grand centre de domination romaine, où se dressaient encore au XIIIe siècle d'importants monuments. On a dit le cas que faisaient les Rémois de leurs portes antiques, et des sculptures qui les ornaient. Rappelons aussi le moine Anselme et son émerveillement devant le Mont d'Araine, ce vaste amphithéâtre dont les voyageurs venaient encore au XIIe siècle admirer les murs à demi écroulés. C'est assurément dans une ruine rémoise que le Maître des Figures Antiques est allé chercher son inspiration. Cette hypothèse assez rationnelle semble se changer en certitude à la lumière d'une comparaison. Qu'on rapproche, en effet, des statues rémoises les illustrations de l'évangéliaire d'Ébo, exécutées à Reims d'après des statues antiques vers 860, on constatera entre ces œuvres d'étonnantes analogies. Dans l'évangéliaire, les évangélistes assis ont un visage accusé, des cheveux aux mèches bouclées. Leur toge blanche majestueuse a des plis mouillés avec une allure chiffonnée si caractéristique que nous ne retrouvons pas ailleurs dans l'art carolingien. De plus l'artiste, aux extrémités des rampants d'un fronton, a figuré avec la plus grande exactitude deux philosophes classiques debout dont l'un s'agite et discourt, tandis que l'autre, immobile et grave, tient son volumen à la main. Le philosophe immobile a la plus grande parenté stylistique avec le prophète de la façade occidentale de la cathédrale ; il semble donc probable que, à trois siècles de distance, deux artistes qui ne se connaissaient nullement ont reproduit la même statue qui se trouvait dans des thermes ou un théâtre de leur ville. Mais, nous diront les archéologues anglais, l'*Évangéliaire* d'Ébon n'est que le reflet d'un manuscrit antérieur. Même le fait d'admettre leur théorie,

non de la beauté. M. Povillon-Piérard (*Description hist. de l'église métropolitaine de Reims*. Reims, 1823, p. 151) nous dit que les statues des portails sont exécutées « sans aucune proportion. Elles ont des têtes trop grosses, des fronts bas et sans noblesse, des draperies maniérées et uniformes ». Cette influence gallo-romaine sur l'art rémois était déjà indiquée par Viollet-le-Duc : « Il ne faut pas oublier qu'à Reims il existe de nombreux fragments d'antiquités romaines, et que la vue de ces monuments eut une influence.... » (*Dict.* II, 259 et III, 594.)

qui est un peu trop catégorique, n'empêcherait pas de penser que c'est à Reims même que les sculpteurs gothiques ont trouvé leurs modèles, puisque M. Panofsky (1) a prouvé que certaines sculptures de la cathédrale, le centaure notamment du chapiteau du chœur, dérivent trait pour trait de figures du sarcophage de Jovin.

Grâce à un document précieux, nous allons même voir l'artiste rémois à l'œuvre, nous pourrons saisir sa méthode de travail et apercevoir comment d'après une statue antique il faisait un apôtre gothique. Un hasard providentiel nous a en effet conservé l'album du meilleur élève français du Maître des Figures Antiques : Villard de Honnecourt. Collaborateur du maître d'œuvres, dessinant à ses côtés, lui proposant même des idées de décoration (2), Villard paraît avoir joué à Reims un rôle important. Mais, appelé en Hongrie, il quitta la ville peu après l'achèvement du transept, c'est-à-dire vers 1241 (3) ; aussi n'a-t-il pas assisté à l'apogée du Maître Archaïsant, il n'a connu de lui que les statues de 1210 et celles du croisillon nord, et ce sont elles qu'il reproduit avec leurs petits plis serrés —nous pensons à sa Synagogue et à son Prophète. Mais vivant dans l'intimité des artistes, il a le prodigieux intérêt de nous initier à leurs recherches, et de nous indiquer les modèles dont ils s'inspiraient.

Son « *Art de portraiture* » d'après le canon vitruvien (4)

(1) *Op. cit.*, p. 70.

(2) Voir les pl. 30, 60-64 de son album. Elles représentent l'abside à l'intérieur et à l'extérieur, la construction des piliers, la taille des pierres, et aussi une travée de la nef en bas avec une arcature continuant celle du transept. Cette arcature n'a jamais été exécutée, c'était un premier projet, très naturel d'ailleurs, du maître d'œuvre que Villard de Honnecourt a connu.

(3) La date de son départ se place après l'achèvement du chœur et avant la construction de la nef. L'arcature dont nous venons de parler le prouve, et aussi la légende de sa pl. XX : « Vesci une des formes de Rains, des espases de le nef.... j'estoie mandés en le tierre de Hongrie, quant io le portrais ; pour co l'amai io miex ».

(4) Cf. V. Mortet, *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Durer et de Leonard...* Paris, Champion, 1910. *Mélanges Châtelain*, p. 367 ff. Mortet montre que comme Vitruve Villard de Honnecourt voit

prouverait, s'il en était besoin, les préoccupations antiquisantes de l'atelier, mais nous retiendrons surtout ses études directes d'après les œuvres gallo-romaines. Villard de Honnecourt a dessiné, en effet, plusieurs antiques : au moins deux bronzes et deux diptyques consulaires. C'est un diptyque consulaire qu'il reproduit très librement, sans doute de mémoire, dans l'étonnant dessin que, dans une note postérieure d'au moins dix ans à son esquisse, il prétend être « li sepouture d'un sarrazin » (1), un diptyque d'un type curieux et dont l'original semble perdu. Mais, cet original, il est assez aisé de le reconstituer. Il représentait un consul, non pas comme d'habitude distribuant des largesses au peuple, mais dans ses fonctions de juge. En bas, comme dans le diptyque de Rufus Probianus, deux plaideurs debout lèvent la main ; en haut le magistrat que Villard de Honnecourt assied arbitrairement sur une draperie déployée, rend son arrêt. Au-dessus deux figures élèvent une couronne (2). L'artiste du XIIIe siècle s'imaginait rendre fidèlement le modèle qu'il n'avait eu sans doute sous les yeux que quelques instants, en réalité ces souvenirs bien vagues lui ont inspiré une œuvre singulière, et assez éloignée de l'antique.

Il s'en rapproche au contraire dans sa copie de plusieurs petits bronzes qu'il a eu le loisir d'étudier, si bien qu'on peut identifier à coup sûr ses modèles. Son grand personnage nu, debout, drapé de façon recherchée qui s'appuie sur une canne de la main droite et lève la gauche dans un geste d'ar-

dans une tête humaine trois parties égales : du bas du menton au dessous des narines, de là jusqu'au dessus des yeux et de là jusqu'à la naissance des cheveux. Ce canon qui ne semble pas avoir été observé rigoureusement par les sculpteurs gothiques s'opposait à la pratique des imagiers romans, qui s'était continuée jusqu'au portail royal de Chartres. Ceux-ci, se préoccupant seulement du rapport entre la tête et le corps de la statue, observaient la règle suivante dégagée par M. Laran « Relativement à la taille, la tête d'une statue est d'autant plus petite que cette taille est plus grande » (*Revue archéologique*, 1909, II, p. 82).

(1) Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt...*, Vienne, 1935, pl. XI, reproduit un diptyque proche.

(2) Ne serait-ce pas une interprétation de la coquille sur laquelle repose souvent la tête du consul (Bloch, *diptyque* dans Daremberg et Saglio).

gumentation est, comme l'a fait justement remarquer M. Hahnloser une copie fidèle d'un bronze d'Alexandre. Son autre personnage nu, drapé sur la poitrine d'une sorte d'écharpe transversale, s'inspire d'un bronze (1) représentant Auguste ; les bras, sans doute brisés, ont été restitués par Villard de Honnecourt qui leur donne un geste arbitraire, se souvenant de l'Alexandre. Son Mercure assis (2) est encore plus curieux, car il s'est inspiré de cette figure pour représenter un jeune damoiseau assis, le faucon au poing. Il conserve la ligne générale du modèle, son arabesque, et jusqu'à son type : mais il le vêt de la tunique rémoise aux plis mouillés, tradition de l'école, inspirée elle-même — nous l'avons dit — par des statues antiques. Le résultat est étrange, mi-gothique, mi-classique (3) (*fig.* 110 à 112).

L'atelier archaïsant dont nous venons d'analyser les œuvres et les modèles était arrivé en 1240 à un degré de perfection rare, le groupe de la Visitation faisait attendre encore d'autres œuvres magnifiques ; le maître qui l'avait sculpté semblait sur le point de susciter une nouvelle Renaissance. Et cependant rien de ce qu'on pouvait prévoir ne se produisit : au contraire l'art rémois s'engagea dans une voie bien différente, vers un naturalisme agréable mais un peu grimaçant que l'art du siècle suivant allait exagérer.

Que s'était-il passé? Il semble que le maître archaïsant soit mort subitement, et que le maître du S[t] Joseph, son successeur, décidé à rompre absolument avec sa conception artistique, ait licencié aussitôt son atelier. Car si le Maître

(1) M. Hahnloser, généralement bien inspiré, nous semble se tromper lorsqu'il trouve l'origine de cette figure dans l'image du mois de septembre des calendriers byzantins (pl. XXII, p. 59).

(2) Rapprocher d'un bronze de la B. N., des statuettes dites Apollon (?) par Reinach (*Répertoire*, II, 1, 106) et de celles de Mercure (*op. cit.*, 170, 171 et III, 52).

(3) Villard de Honnecourt dessine encore des « têtes de feuilles » ainsi que des gladiateurs luttant contre des lions (pl. X et LII de son album — à comparer avec un stuc romain reproduit dans le *Manuel* de Cagnat et Chapot, I, p. 698). Marion Lawrence, dans les *Art Studies* (VII, 1929, p. 89-103) signale une autre imitation de l'antique par un sculpteur de l'école de Reims, il s'agit d'un sarcophage chrétien d'Arles retaillé à l'antique en 1249 pour y transférer un corps saint.

de la Visitation avait, pour une raison quelconque, quitté Reims en 1242, étant encore jeune il aurait sculpté ailleurs un autre ensemble : or cet ensemble on ne le retrouve nulle part, et il est plus naturel de voir dans les statues isolées de style « rémois primitif » qu'on rencontre dans certaines églises des œuvres d'élèves itinérants, souvent habiles, que des œuvres du maître qui était arrivé à un art si consommé.

Ces disciples du maître archaïsant, chassés brusquement de Reims, se répandirent dans la France et les pays voisins. Mais leur style semblant assez désuet, on ne leur permit guère d'aborder de grandes compositions ; on ne trouve généralement dans les églises où ils ont travaillé qu'une ou deux statues exécutées par eux, au milieu d'autres d'un style très différent.

C'est ainsi que l'un d'eux sculpta un S[t] Pierre au portail sud de l'église de Longpont (Seine-et-Oise) (1), un autre une sainte à la façade occidentale de Notre-Dame de Louviers ; un autre, très supérieur aux deux premiers, fut employé vers 1247 à la Sainte-Chapelle de Paris. Il est l'auteur de quelques statues d'apôtres que conserve actuellement le Musée de Cluny (2). Le modelé large de la tête, les yeux bridés, les pommettes saillantes, le traitement des cheveux bouclés qui retombent dans le cou évoquent de façon saisissante les anges du croisillon nord de Reims, mais avec quelque chose de plus évolué dans le drapé de la tunique aux larges plis fortement creusés (3).

(1) Cf. J. Vallery-Radot, *L'église... de Longpont*, *B.M.*, 1920, p. 76, et W. Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens*. Augsbourg, B. Filser, 1930, p. 84-88 qui verrait plus volontiers une influence amiénoise à Longpont.

(2) Voir sur eux L. Courajod, *Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle* dans la *Gazette Archéologique*, t. VIII, 1883, p. 152-163 (il note le premier leur origine rémoise) et François Gébelin, *La Sainte-Chapelle...* Paris, Laurens, 1931, p. 46-51 (analyse des ateliers, et date).

(3) L'artiste qui a sculpté les Apôtres du portail de Rampillon, s'il reproduit la barbe en zig-zag du St Joseph rémois, imite aussi les figures antiquisantes de l'atelier, mais sans grand discernement et avec une fâcheuse mollesse (Cf. A. Carlier, *Rampillon*. Paris, 1930, pp. 52 ss.). Pour la descendance de cet atelier de Reims, voir encore Hans Jantzen, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*. Leipzig, 1925. In-8, et un livre curieux de Wilhelm Worringer, *Grie-*

A l'étranger l'art rémois allait avoir une influence plus profonde que sur le sol français. Un atelier venu de Reims a travaillé en Espagne, on lui doit le portail du Sarmental de la cathédrale de Burgos et celui de l'église de Burgo de Osma (1) sculptés vers 1250. On sait d'autre part que c'est un disciple allemand du Maître des Figures Antiques qui a travaillé à Bamberg (2). Il est possible enfin que Frédéric II qui avait fait appel pour élever son palais de Castel del Monte à des artistes champenois (3), ait recueilli par eux

chentum und Gotik. Munich, 1928. In-4° ; ses rapprochements sont étranges et presque convaincants : il compare la Vierge de N. D. à une Isis de Metz (fig. 77), les statues de Reims à des statues antiques (fig. 67-73) et la Vierge de St-Aventin à une stèle de Mayence (fig. 54-55).

(1) Cf. Émile Bertaux, *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. II, 1, p. 275 et 281.

(2) André Michel, *Histoire de l'art*, II, p. 754 « l'influence de Reims s'y fait sentir d'une manière si frappante qu'on a pu supposer que le sculpteur... avait travaillé ou tout au moins passé en Champagne ».

(3) « L'architecture de Castel del Monte est tout entière française... La sculpture qui l'accompagne diffère à peine du décor adopté en France, et particulièrement en Champagne, pour les chapiteaux et les clefs de voûte. » E. Bertaux, dans A.*Michel*, I, 2, p. 690. Voir aussi M. Cresswell Shearer, *The renaissance of architecture in Southern Italy. A study of Frederic II... and the Capua triumphator archway...* Cambridge, W. Heffer, 1935. In-4°, surtout p. 153 ss. Rappelons ce qu'écrit M. Hautecœur à propos de Nicola Pisano. « Cette restauration du relief... du volume, de la draperie existait déjà chez les sculpteurs français. Les statues de Reims sont antérieures à la chaire de Pise. Nicolas a fréquenté des statuaires français. Nous savons qu'un Magister Ramus, filius Paganelli, de partibus ultramontanis travaillait à la cathédrale de Pise avec ses frères et ses neveux. Peut-être fut-ce par eux que Nicolas connut certains thèmes français... » *Les Primitifs italiens*, p. 57-58. Ce Ramus a été révélé grâce aux comptes publiés par G. Milanesi (*Documenti per la storia dell' arte senese...*, Sienne, 1854-56, I, p. 157 et III, p. 273). Il avait eu le droit de cité à Sienne mais pour une histoire de femme, il avait été banni de la ville. En 1281 le grand Conseil le rappelle « parce qu'il est des bons tailleurs d'images et des sculpteurs les plus subtils qu'on puisse trouver au monde. » Il travaille avec ses frères et ses neveux en 1282 et 1288. A défaut de renseignements nouveaux sur Paganel qui devait être normand ou anglais, ajoutons que des italiens étaient fixés à Reims en 1249, et que deux d'entre eux s'y étaient fait conférer les ordres mineurs (moyen d'obtenir des bénéfices sans être as-

quelques souvenirs de l'art archaïsant que les Rémois tentaient de faire revivre.

B. — *Les soubassements de la cathédrale d'Auxerre (vers 1280).*

Comme à Reims, il s'est trouvé à Auxerre, à la fin du XIIIe siècle un artiste épris d'humanisme et qui, résistant à la vague de réalisme qui a envahi tout l'art français, persiste à chercher son inspiration dans l'Art Antique.

C'est que, dans la ville où il travaillait, on voyait encore, comme à Reims, des bas-reliefs et des stèles de l'époque romaine. C'est que surtout on conservait précieusement dans le trésor des églises des pièces d'argenterie alexandrine données par l'évêque Didier et la reine Brunehaut, dont la renommée était si grande au XIIIe siècle qu'en 1277, peu d'années avant la décoration du portail occidental, Guillaume de Chalon, pour recevoir dignement le roi de France, empruntera aux chanoines un certain nombre de ces plats (1). L'influence des unes et des autres de ces œuvres se retrouve dans les sculptures du portail, dans la présentation notamment des scènes à l'intérieur de médaillons ronds inspirés des « emblema », comme dans la technique en demi-relief, si différente de l'accent accusé des œuvres des autres ateliers gothiques, comme enfin dans cette science du nu et des draperies, cette harmonie des formes, cette élégance des attitudes qui donne aux sculptures d'Auxerre un charme particulier, et sans autre exemple dans l'art du XIIIe siècle.

C'est ainsi qu'au portail de droite l'histoire de David est traitée avec une délicieuse finesse. David, assis, joue de la flûte, entouré de son troupeau, une vache couchée à ses pieds et deux chèvres se haussant pour brouter les feuilles d'un grand arbre ; cette charmante scène pastorale semble empruntée à un de ces « missoria » décorés « d'hommes et de bêtes » conservés dans le trésor (2). A côté David joue de la

treint à des obligations strictes) : Petrus et Nicolaus Romanus (A. Longnon, *Pouillés de Reims*, 1908, p. 5).

(1) F. Molard, *L'ancien Trésor de la cathédrale d'Auxerre* dans le *Bulletin des Sciences.... de l'Yonne*, t. XLVI, 1892, p. 104.

(2) J. Adhémar, *Le trésor d'argenterie de St-Didier....*, *Revue*

A l'étranger l'art rémois allait avoir une influence plus profonde que sur le sol français. Un atelier venu de Reims a travaillé en Espagne, on lui doit le portail du Sarmental de la cathédrale de Burgos et celui de l'église de Burgo de Osma (1) sculptés vers 1250. On sait d'autre part que c'est un disciple allemand du Maître des Figures Antiques qui a travaillé à Bamberg (2). Il est possible enfin que Frédéric II qui avait fait appel pour élever son palais de Castel del Monte à des artistes champenois (3), ait recueilli par eux

chentum und Gotik. Munich, 1928. In-4° ; ses rapprochements sont étranges et presque convaincants : il compare la Vierge de N. D. à une Isis de Metz (fig. 77), les statues de Reims à des statues antiques (fig. 67-73) et la Vierge de St-Aventin à une stèle de Mayence (fig. 54-55).

(1) Cf. Émile Bertaux, *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. II, 1, p. 275 et 281.

(2) André Michel, *Histoire de l'art,* II, p. 754 « l'influence de Reims s'y fait sentir d'une manière si frappante qu'on a pu supposer que le sculpteur... avait travaillé ou tout au moins passé en Champagne ».

(3) « L'architecture de Castel del Monte est tout entière française... La sculpture qui l'accompagne diffère à peine du décor adopté en France, et particulièrement en Champagne, pour les chapiteaux et les clefs de voûte. » E. Bertaux, dans A.*Michel,* I, 2, p. 690. Voir aussi M. Cresswell Shearer, *The renaissance of architecture in Southern Italy. A study of Frederic II... and the Capua triumphator archway...* Cambridge, W. Heffer, 1935. In-4°, surtout p. 153 ss. Rappelons ce qu'écrit M. Hautecœur à propos de Nicola Pisano. « Cette restauration du relief... du volume, de la draperie existait déjà chez les sculpteurs français. Les statues de Reims sont antérieures à la chaire de Pise. Nicolas a fréquenté des statuaires français. Nous savons qu'un Magister Ramus, filius Paganelli, de partibus ultramontanis travaillait à la cathédrale de Pise avec ses frères et ses neveux. Peut-être fut-ce par eux que Nicolas connut certains thèmes français... » *Les Primitifs italiens,* p. 57-58. Ce Ramus a été révélé grâce aux comptes publiés par G. Milanesi (*Documenti per la storia dell' arte senese...,* Sienne, 1854-56, I, p. 157 et III, p. 273). Il avait eu le droit de cité à Sienne mais pour une histoire de femme, il avait été banni de la ville. En 1281 le grand Conseil le rappelle « parce qu'il est des bons tailleurs d'images et des sculpteurs les plus subtils qu'on puisse trouver au monde. » Il travaille avec ses frères et ses neveux en 1282 et 1288. A défaut de renseignements nouveaux sur Paganel qui devait être normand ou anglais, ajoutons que des italiens étaient fixés à Reims en 1249, et que deux d'entre eux s'y étaient fait conférer les ordres mineurs (moyen d'obtenir des bénéfices sans être astreint à des obligations strictes) : Petrus et Nicolaus Romanus (A. Longnon, *Pouillés de Reims,* 1908, p. 5).

quelques souvenirs de l'art archaïsant que les Rémois tentaient de faire revivre.

B. — *Les soubassements de la cathédrale d'Auxerre (vers 1280).*

Comme à Reims, il s'est trouvé à Auxerre, à la fin du XIIIe siècle un artiste épris d'humanisme et qui, résistant à la vague de réalisme qui a envahi tout l'art français, persiste à chercher son inspiration dans l'Art Antique.

C'est que, dans la ville où il travaillait, on voyait encore, comme à Reims, des bas-reliefs et des stèles de l'époque romaine. C'est que surtout on conservait précieusement dans le trésor des églises des pièces d'argenterie alexandrine données par l'évêque Didier et la reine Brunehaut, dont la renommée était si grande au XIIIe siècle qu'en 1277, peu d'années avant la décoration du portail occidental, Guillaume de Chalon, pour recevoir dignement le roi de France, empruntera aux chanoines un certain nombre de ces plats (1). L'influence des unes et des autres de ces œuvres se retrouve dans les sculptures du portail, dans la présentation notamment des scènes à l'intérieur de médaillons ronds inspirés des « emblema », comme dans la technique en demi-relief, si différente de l'accent accusé des œuvres des autres ateliers gothiques, comme enfin dans cette science du nu et des draperies, cette harmonie des formes, cette élégance des attitudes qui donne aux sculptures d'Auxerre un charme particulier, et sans autre exemple dans l'art du XIIIe siècle.

C'est ainsi qu'au portail de droite l'histoire de David est traitée avec une délicieuse finesse. David, assis, joue de la flûte, entouré de son troupeau, une vache couchée à ses pieds et deux chèvres se haussant pour brouter les feuilles d'un grand arbre ; cette charmante scène pastorale semble empruntée à un de ces « missoria » décorés « d'hommes et de bêtes » conservés dans le trésor (2). A côté David joue de la

(1) F. Molard, *L'ancien Trésor de la cathédrale d'Auxerre* dans le *Bulletin des Sciences.... de l' Yonne,* t. XLVI, 1892, p. 104.

(2) J. Adhémar, *Le trésor d'argenterie de St-Didier....,* *Revue*

harpe devant Saül ; les personnages se détachent sur un fonds de draperies harmonieuses avec le même relief à peine accusé ; David, son bras droit nu sorti du manteau, pince les cordes de son instrument devant Saül couché nu dans une pose abandonnée, une jambe repliée et l'autre allongée. Certaines autres scènes sont empreintes du même goût profane comme celles du festin de l'Enfant Prodigue ou de Joseph au puits. D'autres encore, très voisines des figures de plats qui leur ont servi de modèles, dessinent d'un trait léger au milieu d'encadrements ronds des danseuses aux crotales ou des cavaliers (1).

C'est également à l'art romain que l'artiste d'Auxerre emprunte sa science de la perspective qui lui permet de figurer les acteurs de ses scènes sur deux plans, ceux de derrière ce détachant faiblement de face ou surtout de profil et suggérés par la seule indication de leur tête (*fig.* 113).

Enfin un autre médaillon enferme une scène, véritable reflet de l'*Anthologie,* où on peut voir comme l'agrandissement de quelque intaille ou de quelque fonds de coupe antique (2), un Éros nu endormi dans une prairie à l'ombre d'un grand chêne. Le jeune dieu ailé est couché, la tête appuyée sur le bras replié, et son corps traité avec délicatesse inscrit dans le cadre carré son exquise arabesque (*fig.* 114).

A côté de ces figures en demi relief, on rencontre d'ailleurs des sculptures plus accusées, un Faune et un Hercule « placés au milieu des scènes bibliques sans autre motif sans doute que leur beauté, de même que l'on avait l'habitude de sertir des pierres gravées et des bijoux antiques dans le décor des châsses précieuses et des statues reliquaires » (3). Le faune tuant la chèvre, haussé sur la pointe des pieds dans un mouvement de danse et l'Hercule au lion

Archéologique, 1934, II, p. 51, nos 32, 39 etc. Penser aussi au missorium d'argent de St Exupère évêque de Bayeux.

(1) Plusieurs plats de St-Didier représentaient des cavaliers, cf. Adhémar, *op. cit.,* no 31, notamment.

(2) Sur l'Éros endormi symbolisant la Mort, cf. Collignon dans le Daremberg (article *Cupido*).

(3) M. Aubert, *Les Richesses d'art de la France, Bourgogne* (la sculpture), p. 26 f. Cf. aussi M. Gillet, *Histoire des arts* (*Histoire de la Nation Française* d'Hanotaux, XI, p. 202).

dont le nu est traité avec une science toute particulière sont représentés debout, superposés dans des cadres rectangulaires. Ils font penser aux sujets de ces pilastres gallo-romains décorés de figures bachiques et dansantes superposées de même ; sur le pilastre d'Arlon (1) par exemple, on retrouve exactement l'attitude du Faune à la chèvre. Or à Auxerre il y avait un pilastre de ce genre, une partie en est conservée au Musée (2). Et si l'on songe qu'en 1275, cinq ans environ (3) avant l'exécution des sculptures dont nous parlons, le prévôt et les magistrats du comté avaient renversé une partie du mur gallo-romain de la ville près de la cathédrale (4), non loin de l'endroit où a été retrouvé le fragment du Musée, on sera amené tout naturellement à penser que c'est d'un fragment de ce pilastre, retrouvé au cours de ces travaux, que c'est inspiré l'artiste gothique (*fig.* 116, 117).

L'art d'Auxerre eut un certain retentissement (5), on retrouve son inspiration à la façade de la cathédrale de Lyon (6) et aux portails de la Calende et des Libraires à Rouen (7). Mais les sculpteurs de ces églises ne conservent de la leçon d'Auxerre qu'un goût pour les motifs profanes et singuliers, et la forme dans laquelle il les traitent a de moins en moins de rapport avec l'antique ; elle se rapproche au contraire de l'art gracieux des miroirs du XIIIe siècle.

Ainsi les deux essais de Renaissance du XIIIe siècle ont échoué l'un et l'autre. Et il ne pouvait en être autrement. Car d'une part le mouvement archaïsant se heurtait à une tradition gothique vigoureuse et florissante à qui un retour

(1) Espérandieu, no 4040.

(2) Espérandieu, no 2896.

(3) Mme Lefrançois-Pillion (*Sculptures de la cathédrale d'Auxerre,* dans *La revue de l'art chrétien,* 1905, p. 278-280) adopte la date de 1280 qui lui semble plus probable que celle de 1320. Elle évoque l'art de Donatello à propos des sculptures des soubassements.

(4) *Gallia Christiana,* XII, instr. col. 176.

(5) En Bourgogne, tout d'abord, à St-Père-sous-Vézelay et à Fontenay (L. Bégule, *L'Abbaye de Fontenay.* Paris, Laurens, 1928, p. 61, fig. du retable).

(6) L. Bégule, *La cathédrale de Lyon.* Paris, Laurens, 1924, p. 55 ss.

(7) Mme Lefrançois-Pillion, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen,* 1907. A. Loisel, *La cathédrale de Rouen,* p. 84 ss., et André Masson, *L'église abbatiale de St Ouen de Rouen.* Paris, 1927, p. 53 ss.

en arrière semblait un contre-sens. D'autre part, et surtout, ces tentatives isolées d'artistes indépendants n'étaient pas soutenues par un courant d'humanisme ; comme aux artistes l'art romain, la pensée antique semblait lettre morte aux clercs : il n'est pas inutile de rappeler que la disparition de l'atelier de Reims est exactement contemporaine de la disparition des écoles épiscopales de la même ville (1).

C. — *Thèmes conservés.*

Bien que les tentatives de Renaissance dues aux artistes de Reims et d'Auxerre n'aient pas eu de lendemain, les sculpteurs gothiques ont néanmoins recueilli dans l'entourage de ces maîtres un certain nombre de formes et de thèmes antiques qu'on a la surprise de retrouver au milieu d'autres qui n'ont avec eux aucun rapport ; les uns ont disparu dès la fin du XIIIe siècle, les autres ont persisté jusqu'à la Renaissance. Ces emprunts ne prouvent plus, d'ailleurs, une admiration quelconque de l'Art Antique, car c'est un geste, un costume, une forme qui permettent à l'artiste gothique d'exprimer une pensée toute moderne.

Le motif de la tête de feuilles est de ces derniers : les artistes gothiques reprennent souvent et avec une certaine complaisance le thème antique (2) de la tête humaine aux traits s'achevant en feuillages que l'époque romane n'avait utilisée que sur quelques modillons poitevins, ou dans quelques chapiteaux du nord de la France.

On a déjà signalé la tête de « Silvanus » de la vasque de St-Denis avec les feuilles de chêne sortant de son front, de ses oreilles et de sa barbe. Dans des œuvres postérieures, de grandes feuilles viendront s'appliquer sur les têtes dont elles recouvrent exactement tous les traits, ne laissant apparaître

(1) Voir P. Varin, *Archives administratives de ... Reims. Doc. Inédits,* I, 2, p. 667.

(2) Aux têtes de feuilles antiques relevées par Hahnloser (*Villard de Honnecourt,* p. 25 ss.) sur les diptyques consulaires (cf. R. Delbruck, *Die Consulardiptychen,* pl. XXI, XXII, XXVI, XXVII, XXXIII), il faut ajouter celles qu'on rencontre dans la sculpture sur pierre gallo-romaine (Espérandieu V, no 4381.).

que la bouche et les yeux. Plusieurs dessins de Villard de Honnecourt présentent cette curieuse image. Dans la cathédrale de Lyon, un chapiteau fait saillir en avant, au lieu des crochets traditionnels, de semblables têtes de feuilles dont l'effet est repris par une sculpture du portail. Des clés de voûte légèrement plus tardives — la plus ancienne est peut-être celle de l'ancienne église des Dominicains de Gand vers 1250 (1) — à Montiérender, Dijon (2), au Musée de Cluny, se prêtent particulièrement, avec leur forme ronde, à ces figurations. A l'intérieur du gable placé au-dessus de l'image d'une femme sur une plate-tombe de Pontpoint (3), sur des miséricordes de stalles, dans le tympan d'une maison à Soissons (4) ou à Troyes (5), on retrouve, au XVe siècle encore, ce motif de la tête aux feuilles très drues et très découpées qui sortent de tous les traits du visage.

L'époque de la vogue de la tête de feuilles est aussi celle du renouveau des sujets fabuleux antiques chers à l'art roman ; on voit reparaître les monstres du XIIe siècle à Rouen, à Lyon et à Strasbourg dans des bas-reliefs ou des frises.

Des centaures d'une étonnante variété lancent leur flèche, font danser des chiens et des lions, ou portent le bouclier rond, la fronde et le bâton, tandis que des centauresses caracolent joyeusement en levant les bras (6).

Sous leur antique figure d'oiseau (7) les sirènes se perchent

(1) Maeterlinck, *Le genre satirique... dans la sculpture flamande,* p. 39, pl. XXV.

(2) *Congrès Archéologique de France, Dijon,* 1928, p. 32, pl.

(3) *Bulletin archéologique du Comité,* XXVIII, 1910, p. 331.

(4) *Congrès archéologique de France, Reims,* 1911, I, p. 361, fig.

(5) F. Arnaud, *Voyage.. dans le département de l'Aube,* 1837, p. 237 (lith.). Une autre encore postérieure à Lisieux. D'autres à Notre-Dame de Paris, Jumièges, Strasbourg, etc. (XIIIe-XIVe s.). Comme il ne s'agit pas de dresser le catalogue exhaustif de ces figurations, nous noterons seulement que les têtes de feuilles semblent assez fréquentes au XIVe et au XVe siècles en Belgique (cf. Maeterlinck, *op. cit.,* p. 24, pl. 63, 64. Gand, Liége).

(6) Cf. H. Langlois, *Les stalles ... de Rouen,* 1838 ; Mme Lefrançois-Pillion, *Les portails latéraux de la Cathédrale de Rouen,* 1907, p. 156, 188-219. Bégule (*La cathédrale de Lyon* p.68), de même que Maeterlinck, (p. 69, 168, etc.).

(7) Une sirène-oiseau sur le casque du Cte de Montbéliard à la fin du XIVe siècle. Voir les deux types de sirènes réunis dans certaines

dans les branches d'un arbre. Plus généralement figurées en tritones à une queue elles jouent de la viole (1), allaitent des siréneaux (2) ou contemplent leur image dans un miroir (3). Cette dernière forme est la plus fréquente, les sirènes coquettes sont innombrables au XIIIe et au XIVe siècle, tenant leur peigne et leur miroir (4).

Parmi ces fantaisies, peut-être faut-il reconnaître encore, à côté de sujets de toute sorte, comme ces danseuses indiennes aux jambes chargées de lourds bracelets, des chèvres agitant des clochettes (5) à côté de l'âne qui vielle, quelque Minerve sortant de la tête de Jupiter (6), Prométhée, Icare tombant du ciel, Narcisse demi-nu — bien différent du type issu du *Roman de la Rose* — une Vénus dévêtue agitant ses draperies. Hercule combattant le lion de Némée se rencontre à Rouen et à Strasbourg. Les vieilles fables antiques reparaissent (7), mêlées aux histoires médiévales de Renard ;

miniatures (*Queen Mary's Psalter*, XIVe s., dans *Schools of Illumination*, III, pl. 13).

(1) Sirènes musiciennes à la cathédrale de Lyon, portail droit.

(2) Sirène allaitant, *ibid.*, portail gauche.

(3) Sirènes coquettes à la porte Rouge de N.-Dame à Lyon, au XIVe s. sur des aiguières (Laborde, *Notice*, II, 1853, pp. 57, 124 et B. Prost, *Inventaires... des ducs de Bourgogne*, I, 1902, p. 178) et dans les décorations des entrées : en 1379 Jean le Peintre pour figurer une sirène à l'entrée du duc d'Anjou dans sa capitale achète un peigne et un miroir (Port, *Les artistes angeoins*, 1881, p. 190). Au XIVe et au XVe s. sur des stalles : Villefranche de Rouergue (Witkowski, I, 168), Louvain, Diest et Herschot en compagnie du guerrier marin (Maeterlinck, *Le genre satyrique*, p. 67, 132, 165 et fig.)

(4) Mme Lefrançois-Pillion, *Les portails latéraux de ... Rouen*, p. 195.

(5) Portail des libraires, pile XV.

(6) L. Bégule, *Cathédrale de Lyon*, 1880, p. 189.

(7) Seules de toute la littérature classique, les Fables antiques continuaient à fournir des exempla aux prédicateurs. Jacques de Vitry († en 1240) cite vingt-et-une fables d'Ésope, autant de Phèdre, et vingt-quatre d'Avianus (Welter, *L'Exemplum*, p. 123 — et p. 125 ss. sur Eudes de Chériton). C'est ce qui explique qu'on continue à les représenter : citons notamment de curieuses peintures murales du XIVe s. en Suède (Mandelgren, *Monuments scandinaves du Moyen Age*, 1862, pl. 29 : le loup et la grue, le renard et les poules à Floda), plusieurs miséricordes de stalles (Maeterlinck, *op. cit.*, notamment p. 165 le renard et la cigogne à Aerschot au XVe siècle et passim).

à Amiens, la grue ôte l'os de la gueule du loup, et le renard tient au coq (1) des discours aussi flatteurs qu'intéressés. A Rouen, les animaux grotesques jouent de la flûte ou de la viole comme aux plus beaux temps de l'art roman.

A côté de ces formes qui, pour la plupart, se maintiendront jusqu'à la Renaissance grâce aux ateliers flamands friands de figures pittoresques et grotesques, d'autres, nées de nouveau vers 1230 n'auront qu'une vie très éphémère. C'est le cas d'un singulier motif qu'on trouve à la fois à la porte rouge de Notre-Dame de Paris et à la façade de la cathédrale de Metz (*fig.* 118). Dans ces monuments, les soubassements sculptés semblent reproduire une de ces étoffes historiées à sujets antiques qu'on suspendait aux murs des églises ou dont on drapait les piliers. A l'intérieur de losanges délimités par des gros points de broderie et des nœuds saillants, on voit se mouvoir toute sorte d'étranges animaux, des sirènes, des griffons, des bœufs, des lutteurs antiques nus armés de la massue ou du bouclier rond et jusqu'à un Éros ailé saisissant un papillon du bout des doigts. Il est permis sans doute de faire intervenir ici l'imitation d'un de ces tissus alexandrins comme celui du Musée de Lyon, qui, au XIVe siècle, étaient encore assez appréciés par les français pour qu'un chanoine de ce temps pût avoir l'idée de se faire tailler une chasuble dans l'un d'eux (2).

Pour les manuscrits, rappelons entre cent exemples une curieuse bible italienne illustrée du XIIIe siècle où est figurée tout au long l'histoire du loup et de la cigogne avec le canthare et le plat (*Beschr. Verzeichnis d. illum. Hss. in Osterreich*, Vol. V, par H. Tietze, 1911, fig. 86).

(1) Les rapprocher des illustrations marginales des manuscrits, par exemple de celles du B. N. fr. 25526 (XIVe s.), fol. 94*v*o, 126*v*o, etc.

(2) Tombe d'un chanoine (mort en 1350) déposée dans la cour de l'École des Beaux-Arts (Guilhermy, *Inscriptions de France*, I, p. 361). Ces tissus sont souvent cités au XIIIe et au XIVe siècle : l'inventaire des biens de Guillaume Répelin de Marseille en 1286 mentionne : « quandam storiam de Alexandria » (*Bull. du Comité*, 1914, p. 103). Un poète du XIIIe siècle décrivant la robe du dieu d'Amours dit (Fr. Michel, *Recherches sur le commerce des étoffes...*, II, 84) qu'elle était :

« à losenges, à escuciaux
a oiselés, a lionceaux
et à bestes et à liepars ».

De même pour le soldat romain. En effet souvent au cours du XIIIe siècle la silhouette inattendue d'un soldat romain apparaît sur les tympans ou dans les voussures, dans les scènes tirées de l'Écriture ou de la vie des Saints. A Paris, par exemple, au tympan du portail nord, le bourreau de St Étienne porte la « lorica » couverte d'écailles de métal et ses cheveux sont à-demi cachés par une couronne de laurier (1). C'est un légionnaire victorieux que sa bouche lippue et son air exotique apparentent d'autre part au Maure, bourreau habituel de St-Jean-Baptiste. De même à Reims c'est un soldat romain qui représente le géant Goliath que David va jeter à terre, un autre au revers de la façade accompagne Abraham à qui Melchisédech va donner la communion. A Auxerre l'écuyer d'Uric est encore un soldat romain couvert de la cuirasse en écailles de métal, et porteur du petit bouclier rond traditionnel. Il y a là sans doute un poncif d'atelier, un de ces dessins que les artistes recueillaient dans leur album, et qui procède peut-être de l'imitation de quelque sarcophage. Le tombeau de St Nicaise à Reims, œuvre des ateliers d'Arles, ne figurait-il pas déjà la lutte de David et de Goliath comme l'a fait le sculpteur de la cathédrale avec un Goliath vêtu à la romaine ?

Le thème de la Vénus pudique de même que celui du soldat romain fait son apparition au XIIIe siècle. Il n'y a là rien d'étonnant ; car d'une part on retrouvait alors en Italie des statues de ce type (2), et d'autre part le geste gracieux de la Vénus de Medicis convenait à merveille aux Ève gothiques dont la nudité traditionnelle pouvait choquer les esprits plus rigoristes. Une des plus anciennes Èves pudiques est celle qui provient de la cathédrale de Rouen (3) ; puis après quelques années ce thème disparaît, Ève est voilée par une draperie ou par ses cheveux, et c'est en Italie que reparaissent (4) les figures de l'Ève pudique ; au Carmine de Florence Masaccio (1) qui avait vu la Vénus antique nous montre (1426) une Ève très proche de l'original. Quelques années plus tôt un des peintres du cloître de Pise, Piero di Puccio représente Ève sous la forme de l'Aphrodite pudique accroupie créée au IIe siècle avant Jesus-Christ en Asie Mineure par Boéthos de Calchédon (2). Mais si les Italiens multiplient ces images, les Français qui leur avaient montré la voie y renoncent bientôt (3).

***

Désormais, à la fin du XIIIe siècle, on peut dire avec M. Mâle que « dans la cathédrale gothique tout souvenir de l'Antiquité semble perdu ». Mais au XIIIe siècle, à côté de l'art religieux s'est foré un art profane amusant et rapidement vigoureux. Va-t-il, lui, demander des leçons à l'art romain ?

(1) Copie au Portail des Lions de Meaux, cf. A. Boinet, *Revue de l'art chrétien*, 1912, (p. 89-103 et 181-193) et F. Deshoulières, *La cathédrale de Meaux*, Paris, Laurens, p. 61.

(2) E. Pottier, *Une réplique de la Vénus de Médicis*, dans les *Monuments Piot*, t. XXIII, 1918-1919, p. 45-61, et Reinach, *Répertoire*, II, p. 350-356.

(3) Au Musée Le Secq des Tournelles.

(4) A la fin du XIVe siècle, Benvenuto Rambaldi d'Imola voit à Florence chez le duc de Médicis, la statue, c'est, dit-il « una statua maravigliosamente bella di Venere, ornata come in antico, nuda teneva la sinistra mano piegata, coprendo le parti del pudore, e coll'altra più alzata copriva il seno » (Cf. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*. Berlin, 1880, I, p. 380. Les artistes la connaissaient bien, Ghiberti avait même un torse de ce type (Müntz, *Précurseurs*, p. 82).

(1) Jacques Mesnil, *Masaccio and the antique*, *Burlington Magazine* 1936, p. 91-98 et 205. L'auteur cite deux interprétations italiennes antérieures à Masaccio : l'Ève du dôme de Trau (vers 1250), et la Prudence de la cathédrale de Pise.

(2) Ch. Picard. *La sculpture antique*, II, p. 258.

(3) Il faudrait encore évoquer deux autres catégories de thèmes antiques : les images cosmologiques et les idoles. Pour les premières, le Zodiaque accompagne encore les images de mois, mais les Saisons disparaissent, pour la dernière fois à la cathédrale de Chartres, le Printemps revêtu d'une draperie flottante, harmonieusement gonflée par le vent, tient dans un bras un arbre ; notons cependant que Janvier reçoit définitivement la double tête du Janus romain et que l'allégorie antique des deux portes de l'année survit encore dans les calendriers de pierre. Sur la Terre et la Mer, voir Mâle (XIIIe siècle, p. 75). Pour les idoles nous renvoyons au travail de M. Jean Seznec ainsi qu'à la curieuse étude de M. Hans Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis...*, Leipzig-Berlin, 1926, (*Studien der Bibliothek Warburg*, n° IV).

III

L'Antiquité Romanesque.

A.— *Les romans antiques.*

A l'époque où dans l'art religieux les traditions antiques ont complètement disparu, dans l'art profane les « histoires » d'Alexandre, d'Énée, de César ont une telle vogue que de bons juges ont pu croire à une Renaissance laïque du XIIIe et du XIVe siècle.

Ces noms antiques ne doivent cependant pas nous abuser ; ils n'ont plus rien de leurs sens ancien, on en affuble seulement des personnages de romans. Nous avons dit, en effet, qu'à partir du début du XIIIe siècle tout intérêt pour la culture classique avait disparu, que les auteurs anciens n'avaient plus de lecteurs, et qu'on avait vu se développer toute une littérature adaptée de l'antique qui à l'origine se rapprochait encore jusqu'à un certain point de ses modèles, mais qui s'était écartée de plus en plus au cours des siècles. Dans le *Roman de Troie*, l'*Éneas*, les « traductions » de Tite-Live ou de Valère Maxime, les héros antiques sont devenus des chevaliers, les déesses de grandes dames du XIIIe siècle ; César est transformé en évêque, et les Vestales en abbesses. Aussi est-ce sous cette forme que les artistes, illustrant ces œuvres et ignorant d'autre part l'art antique, vont, après les littérateurs, les représenter (1).

Les textes nous révèlent que les romans antiques avaient inspiré les peintures, les sculptures et les tapisseries (2) qui décoraient les salles des palais français du XIIIe et du XIVe siècle. C'est la fameuse peinture du château de Vaudreuil où Jean Coste avait représenté « l'ystoire de la vie César » d'après un livre à lui confié (3), ou la « salle de Theseus » à l'Hôtel St Paul (1) ainsi appelée « à cause des faits de Thésée qu'un peintre du temps y avait représentés ». Ce sont les tapisseries à sujet antique répertoriées d'après les mentions des anciens inventaires par Mme Roblot-Delondre : la « Pome d'or », c'est-à-dire l'histoire de Pâris, dès 1385, le Dieu d'Amour depuis 1404 (2), Hercule dès 1422, et surtout la guerre de Troie de 1376 au XVe siècle (3).

Ces œuvres ont disparu, mais les ivoires et les manuscrits gardent le souvenir fidèle de ces images profanes. Très souvent sur les uns et les autres apparaissent des images et des scènes qui, malgré le nom des personnages représentés n'ont plus rien d'antique : le Dieu d'Amour n'est plus l'Éros qu'on a vu à Auxerre, c'est un jeune homme couronné, vêtu d'une longue robe, et qui tient dans chaque main une flèche destinée aux amoureux agenouillés à ses pieds (4). Narcisse est un « damoiseau » (5) aux cheveux bouclés, portant le long manteau et le capuchon des contemporains de St Louis, qui se mire dans la source. Thisbé, dont la charmante histoire est racontée par maint ivoire, a la grâce et l'esprit des Françaises du XIIIe siècle, dont elle porte le costume (6).

(1) Cf. Alma Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters...*, t. IX de *Das Erbe der Alten*, 1931, p. 38 ss.

(2) L. Roblot-Delondre, *Les sujets antiques dans la tapisserie, Revue archéol.* 1918, p. 131-150, 294-332.

(3) Il doit « hystorias ... inibi depictas de quo dicti libro extrahere », cf. *Archives de l'Art français*, II, 1854, p. 336 et 339-340 et L. Dimier, *C. B. A.* 1936, II, p. 54.

(1) Sauval cité par F. Bournon, *l'Hotel royal de St-Pol* dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, VI, (1879), p. 95. On rapprochera de ce Theseus peint avant 1378 plusieurs tapisseries contemporaines ou un peu postérieures : celle de Thésée et de l'Aigle d'Or tissée par Nicolas Bataille pour Louis, duc d'Orléans en 1391, celle qui appartenait au duc de Savoie en 1440, et une autre citée à Turin en 1497 (L. Roblot-Delondre, *Revue archéologique*, 1918, p. 146).

(2) Ibid., notamment p. 294-332. Aussi « Caton enseignant son disciple », 1416, Aristote, 1426, Alexandre depuis 1386, etc.

(3) Hermann Dunger, *Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters*, 1869.

(4) Raymond Koechlin, *Les Ivoires gothiques français*, nos 1068 ss., 1202 ss. L'auteur rappelle la description du dieu d'Amour par Machault et souligne l'importance des manuscrits pour la diffusion du thème (*ibid.*, I, 398-403).

(5) « Narcisse fu un damoisiau... / Tout le font amors destraindre, / Tout le fist plorer et plaindre (*Roman de la Rose*).

(6) Koechlin, *op. cit.*, nos 1211, 1285 à 1299 ; Inventaires de Charles V, nos 2126-et 2704 et *Inventaires de Jean, duc de Berry*, éd. J. Guiffrey, 1896, II, p. 68. Sur l'Amour, Narcisse et les scènes galan-

Pâris, le jeune chasseur que décrit le *Roman de Troie* (1), est figuré endormi dans une forêt, tandis que « Mercurion » amène devant lui Junon, Minerve et Vénus, nues toutes trois, mais portant de hauts hennins. Énée reçoit de sa mère Vénus, représentée par une grande dame hanchée vêtue de rouge et de vert, la cotte de mailles en or forgée par Vulcain. Après la mort d'Hector, le cercueil du héros est posé sur des tréteaux pendant que deux moines chantent devant un lutrin (2). La Thèbes à laquelle les chevaliers donnent l'assaut est une ville du Moyen Age aux murs crénelés et aux hautes tours, au bas de celles-ci un moine à genoux demande aux assaillants la trêve (3).

Les artistes n'illustrent pas seulement ainsi ces romans d'*Eneas* et de *Troie*, ils décorent d'images semblables les compilations d'histoire ancienne, ou les adaptations d'historiens (4). Dans certain Tite-Live traduit par Pierre Bersuire,

tes empruntées au *Roman de la Rose*, voir Alfred Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans* dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserh.* t. 31, et à part Vienne 1912, p. 1-66.

(1) *Roman de Troie en prose*, ch. 50 : « Si com Paris parla de son songe : .... A donc (pendant qu'il était endormi près d'une fontaine) me fut avis que je vis Mercurion, et il amena par devant moi trois déesses : Jovis, Vénus, Minerve et me dit : Paris, je t'amaine ces trois déesses por un jugement, car une pome d'or leur fu donnée escrite en grezois tout entor, qui disoit que la pomme seroit à la plus belle.... ». Voir cette scène sur des ivoires reproduits par Koechlin, pl. CCIV, CXCIV, et nº 1160A. Cf. en plus J. A. Blanchet, *Sur une plaquette représentant le Jugement de Pâris et l'Annonciation, Bulletin des Musées*, 1893 p. 233-43, et à part, et Marc Rosenberg, *Von Paris von Troja bis zum König von Mercia, die Geschichte einer Schönheitskonkurrenz.* Darmstadt, 1930.

(2) B. N. Mss. français 60, fol. 165 et 97. Au fol. 101 on voit l'anniversaire et sépulture d'Hector : le cercueil doré est placé sur des tréteaux, deux moines chantent devant le lutrin, plusieurs personnages joignent les mains dans une attitude d'affliction maniérée. Tout le manuscrit serait curieux à décrire : la mort de Didon (fol. 148), celle de Pallas (fol. 70) précèdent du même esprit.

(3) Voir le *Tite-Live* de Bersuire, écrit pour Charles V, Paris. Ste Geneviève, nº 177 (A. Boinet, *Catalogue... Bibliothèque Ste Geneviève*, p. 84-96 et pl.).

(4) Albert Rosset, *Le Manuel d'histoire de Philippe VI et ses enluminures* (extr. des *Arts anciens de Flandre*, 1920) ; César est vêtu en empereur médiéval, et se sert de catapulte pour réduire les villes qui

Romulus, à cheval sur son destrier et couvert d'une cotte de mailles, va être emporté au ciel par l'ouragan (1). De même ce sont des femmes portant le béguin du XIVe siècle, vêtues de longues robes et tenant par la main de petits enfants, qui décident Coriolan, chevalier armé et cuirassé, à renoncer au siège d'une Rome crénelée.

C'est enfin d'un poème de Jacques de Longuyon composé vers 1310 (2), *les Voeux du Paon*, qu'est sortie l'image des Neuf Preux dont trois, on le sait, sont païens : Hector, Alexandre, César. On jugera par quelques vers de l'ouvrage (3) — un portrait de César — que les imagiers qui s'en inspireront ne pourront guère donner à ces héros une allure antique :

« César prist Angleterre qui tout communement
Iert nommée Bretaigne, il ala longuement
Et soumist aux Roumains le roi Casibalant ;
Pompée, son serouge qu'il aloit guerroiant
Deconfist-il en Gresse, et tel planté de gent
Qu'il n'est home qui onques en veïst autretant ».

Un César, précisément, sculpté à Pierrefonds au début du XVe siècle avec les autres Preux est encore conservé. Il n'a rien d'antique ; c'est un guerrier barbu, à cotte de mailles et à large épée, figuré sans aucun souci archéologique. Les autres

lui résistent, etc. Friedrich Winkler, *Le Valère-Maxime de Leipzig.* Leipzig, 1922, in-8º. Ce manuscrit du XVe siècle est illustré de scènes de genre représentant des scènes se passant aux Pays-Bas à l'époque de l'artiste. On verra aussi dans les manuscrits reproduits par M. Leonardo Olschki (*Manuscrits français à peintures des bibliothèques d'Allemagne.* Genève, 1932), César vêtu en chevalier du temps de Louis XII (pl. LXXIX, bibl. de Pommersfelden) et « l'institution des jeux olympiques » par des contemporains du duc Philippe le Bon (pl. LIV, Wolfenbüttel).

(1) A. Boinet, *Catalogue des Mss. de la Bibliothèque Ste Geneviève*, p. 84 ss.

(2) Sur ce poème et sa date de composition, voir Pol Meyer, *Bulletin de la Société des Anciens textes*, 1883, p. 45-54 et Fr. Bonnardot, *Romania*, t. XXIV, 1895, p. 578. Ajoutons aux arguments de ce dernier, qui date le poème des années 1304 à 1312, que dès 1313 Mahaut d'Artois en achetait un exemplaire chez un libraire parisien. (Voir Jul. Mar. Richard, *Mahaut d'Artois*, p. 102).

(3) D'après le ms. B. N. fr. 24386, fol. 128vº.

effigies des preux ne témoignent pas plus de ce souci : qu'on pense à celles qu'en 1388 le tapissier Pierre de Beaumetz livre à Philippe le Bon, « plainement ovrez à grandes ymaiges en leurs cottes d'armes et harnois » (1). Notre observation est confirmée par maint passage d'un important travail de M. Huizinga qui rapporte notamment qu'aux funérailles de Charles le Téméraire à Nancy, le jeune duc de Lorraine, son vainqueur, pour représenter le César des neuf preux, était « vêtu à l'antique, c'est-à-dire portant une longue barbe d'or qui lui descend jusqu'à la ceinture » (2). Ainsi la vogue inouïe de ce thème (3), pas plus que celle du Dieu d'Amour ou de la Guerre de Troie, n'a propagé dans la France au XIVe siècle la renommée de l'art ni de la pensée antiques. Au contraire, c'est peut-être cette orientation, ce goût pour des sujets pseudo-anciens qui a retardé jusqu'au XVe siècle la Renaissance en dénaturant d'une façon souvent charmante, il faut le reconnaître, les formes et le sens de l'Antiquité.

---

(1) J.Guiffrey, *Histoire générale de la Tapisserie* (Ire partie, *France*).

(2) J. Huizinga, *Le déclin du Moyen Age.* Paris, Payot, 1932, p. 397 et 84.

(3) La plus ancienne figuration connue est celle de Naples (peinte par Giotto vers 1328, puis en 1336 les Preux font partie d'une procession à Arras (L. F. Flutre, *Li Fet des Romains* [1932] p. 179) ; on les voit en France dans la seconde moitié du XIVe siècle : vers 1364 Louis d'Anjou a un tapis des 9 Preux (et un « abrégié des *Voeux du Paon* ») ainsi qu'une « très grande tiphanie tout doré..., et contenances avec leur nom.... », Charles V (mort en 1380) avait deux tapis des Neuf Preux, et aussi « deux très grands flacons d'argent doré et ymages enlevées des neuf Preux » (ces émaux se retrouveront après la mort du Roi chez le duc de Berry, cf. *Inventaires du duc de Berry*, éd. Guiffrey, II, p. 281, no 1183). Philippe le Hardi, Guillaume de Lestranges, archevêque de Rouen, le comte de Hainaut, achètent avant la fin du XIVe siècle des tapisseries semblables. D'autre part des sculptures représentant les Preux et les Preuses sont exécutées dans le même temps : en 1389 celles du Palais de Jean de Berry à Poitiers par Beauneveu (?), avant 1387 celles de Coucy (une tête de Preuse et une de Preux conservés), vers 1393 celles de La Ferté-Milon, et à la même époque celles de Pierrefonds. Le thème se développe et s'enrichit jusqu'à la fin du XVe siècle (P. Chenu, *Fragments de vitraux de Bourges représentant les Preuses*, 1928). Cf. Mgr Barbier de Montault, *La Tapisserie des Preux à St-Maixent* dans *Revue Poitevine*, 1893, complété par les recherches de Müntz, Guiffrey, P.-A. Lemoisne et Mme Roblot-Delondre.

B. — *Aristote et Virgile.*

Les artistes gothiques ne se sont pas contentés de dénaturer inconsciemment les personnages de l'Antiquité, ils les ont aussi ridiculisés, et consciemment cette fois, sur les conseils des clercs. C'est à ce mouvement que, selon le R. P. Mandonnet, on doit l'histoire d'Aristote berné par la femme qui « l'assotte » et qui, juchée sur son dos, le force à marcher à quatre pattes. Cette étrange histoire est racontée pour la première fois par Jacques de Vitry (1) dont nous avons cité certaines apostrophes sur le danger de lire les Anciens. Il l'a sans doute extraite d'un conte arabe (2), et mise sous le nom d'Aristote pour tenter de ridiculiser le philosophe dont la vogue scolaire n'était pas sans inquiéter les théologiens.

Aristote, selon Jacques de Vitry, trouvant qu'Alexandre négligeait les affaires publiques pour se consacrer trop exclusivement à sa femme, avait réussi à le détacher de cette dernière ; celle-ci résolut alors de se venger du philosophe. Elle se mit à se promener devant sa fenêtre, « déchaussée, relevant sa robe et montrant ses jambes ». Le philosophe ne pouvait manquer d'être séduit ; il déclara donc sa flamme. La reine lui donna alors cet ordre : « tu te mettras à quatre pattes afin que je puisse monter sur ton dos, et tu courras ». Aristote eut la faiblesse d'y consentir, et la reine se fit porter en cet équipage jusque sous les yeux d'Alexandre.

Cette aventure supposée connut immédiatement le plus grand succès (3). Les artistes ne manquèrent pas de s'emparer rapidement de l'histoire. A Auxerre, peut-être pour la première fois, le philosophe chevauché se trouve figuré au milieu

---

(1) Voir son sermon sur ce sujet (encore inédit, semble-t-il) : *Appendice III*.

(2) Recueilli pendant son voyage en Orient (?). Cette histoire ne se rencontre dans aucun auteur ancien, ni dans aucun auteur médiéval avant le XIIIe siècle, cf. Bédier, *Les Fabliaux*, 2e éd., p. 204 et 211.

(3) M. A. Héron, *La légende d'Alexandre et d'Aristote* (*Académie de Rouen, Précis analytique*, 1892, p. 323-384) et du même auteur l'édition des *Oeuvres d'Henri d'Andeli.* Aussi C. V. Langlois, *La Vie en France au Moyen Age d'après quelques moraliste s.* Paris, 1924, II, p. 253 (*Lamentations* de Mahieu).

de plusieurs symboles de la Luxure (la Femme aux serpents, une autruche, un bouc, une Sirène) ; l'intention morale est donc évidente. A Rouen, à la porte de la Calende, l'anecdote a la même signification et se trouve rappelée à côté de l'image de Samson, l'homme fort que Dalila sut cependant réduire en esclavage. Aux soubassements de la cathédrale de Lyon, on rencontre par deux fois la légende d'Aristote, et c'est là, sur une console, que le fabliau est le plus complètement traduit. La jeune femme aux cheveux bouclés retenus par un bandeau chante sur le dos du philosophe sellé et bridé qu'elle se prépare à stimuler de son fouet ; plus haut se lisait le début de l'histoire, Aristote faisant des remontrances au prince, et le décidant à quitter sa femme.

On pourrait suivre cette légende (1) sur les ivoires (2) et les stalles (3) qui la développent à l'infini avec des variantes et des scènes inédites ; c'est ainsi que, sur une boîte à miroir non identifiée du Musée de Cluny (4), le philosophe surprend un tendre entretien d'Alexandre et de sa femme : Alexandre tente de se disculper, mais la reine montre bien par son attitude qu'elle aura le dernier mot, c'est le premier acte de l'histoire, le second devait être inscrit sur la valve inférieure du miroir. L'amusant motif se retrouve encore sur les sceaux (5), les dinanderies, les aquamaniles (6). Au XVIe siècle le sculpteur du tombeau de Commines, bien que pénétré d'italianisme,

(1) Voir E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle*, Paris, 1910 p. 389-390 et Van Marle, *Iconographie de l'art profane*, II, p. 492-495. Il cite notamment une fresque du XIIIe siècle à Trévise (ibid. 294). Autres exemples dans un article de E. Müntz, *Etudes iconographiques* (*Monatsberichte für Kunstwiss.*, II, 1902, p. 85-91, 7 ill.) et dans un livre d'un auteur danois qui a ignoré l'article précédent : *Aristoteles-sagnet aller Eslskows Magt*. Copenhague, 1916, p. 179-192.

(2) Koechlin, *Les Ivoires gothiques*, nos 1138 et 1140 (pl. CXC) sur des manches de couteau ; nos 1281, 1283-1297, coffrets.

(3) L. Maeterlinck, *Le genre satirique... dans la Sculpture flamande*, Paris, 1910, p. 119, 224 (fig. 142), stalles de Rouen, etc.

(4) Koechlin, *op.cit.*, no 1060 ; autre pareille à Darmstadt (no 1300).

(5) Petit sceau-matrice de la coll. Schlumberger, cité par J. Roman, *Manuel de Sigillographie française*, Paris, 1912, p. 141.

(6) Ancienne coll. Spitzer et Chabrière-Arlès. Ajouter encore une fontaine citée par M. Mâle d'après Bégule et Guigue, *Cathédrale de Lyon*, 1880, p. 203.

la recueillera pour la dernière fois, comme un souvenir particulièrement significatif des vieilles facéties gauloises.

A cette légende vient parfois s'en ajouter une autre, presque semblable dont l'origine est encore obscure, et que M. J. W. Spargo (1) date de l'extrême fin du XIVe siècle, celle de Virgile acceptant pour aller retrouver une dame romaine de monter dans un panier que sa malicieuse amie laisse suspendu à mi-hauteur de la tour, exposant ainsi le philosophe à la risée de toute la ville (2). C'est ainsi qu'Aristote et Virgile dans leur position ridicule se trouvent représentés côte-à-côte sur un chapiteau de Saint Pierre de Caen (3). Autour d'eux d'autres scènes de romans courtois, groupées peut-être à l'origine par un sermon, mettent en garde l'homme contre les ruses féminines. Les deux sages sont également rapprochés sur certaines œuvres des ivoiriers (4), et les auteurs des stalles flamandes ne craindront pas, avec une verve assez déplacée dans le saint lieu, de rappeler le châtiment de la dame romaine (5).

(1) *Virgil the Necromancer...* Cambridge, 1934 (*Harvard Studies in comp. lit.* vol. X), p. 136-197 et 254-267. Il trouve pour la première fois cette histoire attribuée à Virgile dans la *Weltchronik* de J. Enikel, parue à Vienne en 1280 ; (*M.G.H.*, *Script. qui vernacula lingua usi sint*, III, vers 23765-23915) ; un manuscrit du XIIIe siècle à la B. N. mettrait peut-être, selon lui, sur la trace d'une tradition antérieure (cf. p. 145).

(2) Voir sur l'histoire ses sources, son développement : Comparetti, *Virgilio...*, II, 119.

(3) Gasté (Arm.). *Un chapiteau de l'église St Pierre de Caen, étude archéologique et littéraire*. Caen, 1887. In-8o.

(4) B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, III. 2, pl. 194, 1719.

(5) Maeterlinck, *op. cit.*, p. 223, fig. 141 et 214, 223, fig. 69, 132, 141. En France, Aristote et Virgile sont associés au cloître de Cadouin, figurés l'un sur une clef de voûte l'autre sur le fût d'une colonne (*Annales Archéologiques*, II, p. 145-157). On les retrouve encore au frontispice de certains livres imprimés au début du XVIe siècle, un Glareali publié à Fribourg en 1522 par ex., autres exemples dans Spargo, *op. cit.*, p. 265-267.

CHAPITRE VII

LE PRÉHUMANISME

Malgré tout, en dépit de ces exceptions locales ou de ces filiations indirectes, le bilan des influences classiques à l'époque gothique apparaît comme bien mince : les efforts des sculpteurs de Reims et d'Auxerre tombent au milieu de l'indifférence générale ; l'art gothique suit en effet des voies très différentes, il se tourmente, se dramatise, et parfois s'exaspère en s'écartant toujours plus profondément de la simplicité et de la sérénité antiques. D'autre part les personnages et les œuvres de l'âge classique, déformés, sont devenus méconnaissables. Au xve siècle un mouvement de Renaissance ne peut pas partir de France comme au xie siècle, puisqu'il ne serait soutenu ni par les littérateurs ni par les artistes : l'Antique ne sera plus goûté en Gaule que sous la forme d'un article d'importation, et d'une action venue d'un pays étranger. Ce rôle d'initiateur, les Italiens le joueront au xve siècle ; ils feront partager aux Français leur enthousiasme presque enfantin devant les monuments de Rome.

1. — Le duc *Jean de Berry* sera le premier (1) à ressentir

(1) On remarquera que nous ne parlons pas d'Avignon. En effet, la Renaissance avignonnaise ne s'est pas développée dans le sens antique. Urbain V, un des derniers papes d'Avignon ne faisait-il pas enterrer « pour effacer la mémoire de l'idolâtrie » une statue d'Hercule et d'autres antiquités trouvées en creusant les fondations du palais. (Séb. Fantoni, *Istoria della Città d'Avignone*. Paris, 1678, I, p. 19) ; peut-on s'étonner après cela que Matteo de Viterbe et Simone Martini aient peint des œuvres où le souvenir de ces « idolâtries » n'apparaît point ? Notons cependant en Avignon des réactions contre cette proscription totale de l'Antique : le propre frère d'Urbain V, le cardinal Anglic Grimoard se fit faire aux Cordeliers d'Apt un tombeau « à l'imitation de la Pyramide de Cestius » (R. Doré, dans *Congrès Archéologique, Aix en Provence*, 1934, p. 73), et d'autre part un Tite-Live latin de la N.B. porte l'indication qu'il a été acheté en 1351

l'influence italo-antique. Nous l'avons vu acheter sans grand discernement des antiques vrais et aussi des faux grossiers ; les artistes qu'il emploie s'en inspireront sous sa direction ainsi que des statues de Florence et de Rome qu'on vient de découvrir. M. Durrieu a cité plusieurs de ces inspirations antiques, notamment l'influence des statues de Fleuves antiques du type du « Marsorio » sur le Lazare ressuscité soulevant la pierre de son tombeau (1). Mais la plus curieuse est celle qui donne à l'Adam tenté par Ève l'attitude du Perse combattant tel que l'avait sculpté pour Attale Premier en 200 avant Jesus-Christ un artiste grec, touché par l'influence pergaménienne (2). Adam, en effet, a une pose tourmentée assez particulière : nu dans la prairie, le genou droit en terre et la jambe gauche étendue, il pose sur le sol sa main droite et lève le bras gauche en le repliant comme pour se protéger tandis qu'il tourne la tête vers Ève. Cette attitude surprenante que rien dans l'iconographie traditionnelle ne justifie est exactement celle du Perse combattant antique qui, tombé sur un genou et la main droite à terre, se couvre d'un bouclier attaché à son bras gauche.

à Avignon (*Cabinet des Mss* II, p. 346) mais ce sont là des essais isolés. Voir L.-H. Labande, *Les Primitifs Français, Provence occ.* I, p. 9 ss. et Betty Kurth, dans le *Jahrbuch des kunsthist. Institutes der k. k. Zentralkommission*, V, (91), p. 9-104.

(1) P. Durrieu, *Les très riches Heures...*, 1914, p. 38-39, pl. LXI le Lazare (Rappelons que ce Lazare est le frère d'un mort de Reims, soulevant aussi la lame qui le couvre au jour du Jugement Dernier et qu'il faut le rapprocher de la figure féminine de la chaire de Pistoia repr. dans les *Précurseurs* de Müntz, p. 12), pl. LI pour Héraclius et Constantin, pl. XLII, une Vénus pudique (nous ne suivons pas M. Durrieu lorsqu'il veut reconnaître un prototype antique au larron ligoté de la pl. LIII). Dans le Zodiaque, F. de Mély a reconnu avec raison une interprétation du groupe des Trois Grâces (*G.B.A.*, 1912, 2, p. 195-201). Sur l'homme astronomique du duc, cf. F. Boll et C. Bezold, *Sternglaube und Sterndeutung*, 3e éd. Leipzig, 1931, 8°, p. 30-35.

(2) Sur ce groupe élevé à Athènes par Attale Ier, cf. Charles Picard, *La sculpture antique. De Phidias à l'ère Byzantine*, p. 236. Ce rapprochement qui n'a pas frappé les Français intéresse depuis longtemps les Allemands : voir Duhn, *Paul von Limburgs Paradies.* dans *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte* (*Eine Festgabe zum* 4. *Mai* 1885 *für Anton Springer*, Leipzig, 1885, p. 1-7).

Paul de Limbourg aurait-il retrouvé spontanément ce geste si recherché (1), et, dans ce cas, si arbitraire. Pour le croire, il faudrait qu'on ne rencontre pas d'imitations de ce Perse combattant au xve siècle. Or au contraire il en existe, et la première qu'on puisse citer est le célèbre morceau de concours de Brunelleschi pour les portes du baptistère de Florence, le sacrifice d'Abraham : Isaac que son père va sacrifier a la pose du Perse antique ; un genou en terre, le torse renversé, il lève la tête sous le couteau (2). Bientôt la statue fournira aussi à Fra Angelico le moyen de traduire l'effroi, dans la figure du bourreau de la vie de St Damien de San Marco (3). Plus tard, Signorelli et les Florentins de la fin du Quattrocento en feront grand usage (4), le motif rentrera en France au xvie siècle lorsque Léonard Limosin aura fait de ce Gladiateur un des soldats romains éblouis et effrayés de voir Jésus sortir de son tombeau (5). Il faut bien avouer que cette miniature dont nous avons souligné l'importance est

(1) Il s'en est souvenu dans une autre miniature des *Très Riches Heures* représentant St Jean à Pathmos (phot. dans Henri Malo, *Les Très Riches Heures, Memoranda*, Laurens, 1933, pl. 38). P. Durrieu voyait une première esquisse de l'Adam (copie ?) dans une miniature illustrant une Bible en français, B. N. ms. français, 166, fol. 3*vo* (reproduit dans le *Manuscrit*, II, p. 147).

(2) *Brunelleschi in competition with Ghiberti* de Fern Rusk Shapley, *Art Bulletin*, V., 1922, p. 31-34, phot. par Clarence Kennedy.

(3) Reproduit dans le *Fra Angelico* des *Classiques de l'Art*. Paris, Hachette, 1911, pl. 215. Le tableau actuellement dans le couvent de San Marco vient de la chapelle de St Luc des Saintes Annonciades. Fra Angelico s'est inspiré encore du Gladiateur dans la prédelle d'un tableau du Palais Communal de Pérouse peint vers 1437 et consacré à la mort d'un saint évêque ainsi que dans la Transfiguration de San Marco qui est de la même date. Si on se souvient que ces tableaux sont peints avant le voyage à Rome, et si on pense à l'œuvre de Brunelleschi, on peut croire que la statue antique imitée était à Florence. Il ne faut pas penser à celle trouvée à Rome avec le reste de la composition puisqu'elle est sortie de terre vers 1514 seulement (M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 1897, II, 506-507).

(4) Penser notamment à une prédelle attribuée à l'école de Signorelli et conservée au Baptistère de Cortone ainsi qu'à une Résurrection des Offices de la main de Raffaellino del Garbo (mort en 1524).

(5) La Résurrection gravée par lui en 1547.

entourée d'autres conçues dans un esprit opposé. Elle symbolise des tendances humanistiques que nous avons vu paraître dans la littérature savante de l'époque et autour de Jean de Berry, mais qui n'ont guère survécu à ce prince.

II. — Mais après la fin de la guerre de Cent Ans, la vie reprend. Alors les échanges artistiques entre la France et l'Italie s'amplifient.

Müntz et M. Vitry ont montré, nous l'avons dit, le rôle important qu'ont joué dans ce mouvement les échanges commerciaux, et surtout les ambassades, les missions des légats (1). Ils ont rappelé le nom des Français illustres envoyés outre-monts : Étienne Chevalier, le protecteur de Fouquet, Jean Balue dont nous avons dit les curiosités d'humaniste, qui, dès 1490, promet à Charles VIII de lui envoyer une vue de Rome, Guillaume d'Estouteville, Thomas James, évêque de Dol.

Des peintres italiens viennent en France, attirés par l'opulence des mécènes ou des grandes villes. Jacques Cœur emploie un peintre italien, Loys d'Andrea, qui, en 1453, décore pour lui une loggia à Montpellier (2). La colonie italienne de Lyon compte au xve siècle plusieurs artistes : le peintre Berto qui se fixe en France vers 1450, puis Jean Bonté de Florence, le « milanois Sylvestre » (3), d'autres encore. Deux peintres italiens travaillent à Limoges en 1453. Puis c'est Francesco Laurana et Pietro da Milano que le Roi René attire en Provence vers 1450 (4).

(1) *La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1886, p. 473 à 480.

(2) *Archives de l'art français*, VI, 1878, p. 191.

(3) Audin et Vial ; Picot, *Les italiens en France*, p. 199. Un des plus anciens représentants de cette colonie italienne est « Maître Pietro, peintre de l'Italye », cité dès 1377.

(4) André Michel. *Histoire de l'Art*, IV, 621. Il ne faut pas s'exagérer le rôle de René d'Anjou au début de la Renaissance. Il est certain qu'au cours de ses séjours en Italie (1438-1442, 1453) il est en relations avec Laurana et Luca della Robbia, et qu'on trouve dans l'inventaire de ses collections « une toile painte ou est paincte Paris, Venus et autres choses », mais le roi n'est pas un amateur féru d'antique. Bien qu'en 1448 Cyriaque d'Ancône lui ait offert la copie d'une inscription latine, il n'en comprenait pas le langage, car, en 1448,

En même temps des artistes français partent en Italie. Bertolotti en signale plusieurs auprès des papes, notamment auprès de ce Pie II qui a promulgué en 1462 une bulle pour protéger les monuments antiques de Rome (1), l'architecte Pierre Corneille de Loudun et le brodeur Gautier de la Molette, en 1453, le sculpteur Jean de France en 1456 et 1463, le peintre Martin de Coutras en 1471. La famille d'Este emploie Antoine Marin de Grenoble en 1445 ; en 1452 une « Mezanin de Francia » travaille à Ferrare où, en 1464, sont venus le retrouver Jean Melle et François Grua, tapissiers. Pie IV accueille Pierre Puget et Didier Albert en 1468 ; peu après un jeune lorrain, dit « el franzoso », et fils de Jean de France, est verrier à Venise (2). Ces artistes assistent à l'essor de la Renaissance italienne, ils travaillent à Rome en même temps qu'Alberti et ses élèves c'est-à-dire au temps où les voyageurs émerveillés écrivaient : « On ne peut aller nulle part sans apercevoir une sculpture antique insérée dans un mur comme une pierre vile et singulière ou gisant à terre, et sans rencontrer quelque pan de muraille encore debout » (3). A leur retour, ils rapporteront donc dans leur patrie le goût de l'Antique.

Dans le même temps des ouvrages Italiens arrivent en France, où on sent passer un reflet des œuvres classiques. C'est ainsi qu'un manuscrit offert par un Vénitien à une confrérie angevine figure parmi ses illustrations un St Maurice revêtu du costume des légionnaires romains (4). Une *Cité de Dieu* enluminée en Italie vers 1460 pour un évêque

---

lorsqu'on trouva aux Stes Maries de la Mer un autel antique avec l'inscription « AVAC », c'est-à-dire « Augustus », il la lut à l'envers, l'interprétant comme « CAVA », et fit creuser le sol pour y chercher des reliques. Cf. F. Benoît, *La Camargue*, Laurens, 1933, pl. 34, et Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire*, XI, 2121-2122, fig. 7739.

(1) 28 avril 1462 ; cf. Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*. Mélanges, École de Rome, Thorin, 1878, I, p. 352-353 : sur Pie II, lettré et humaniste. *Ibid.*, p. 221 ss.

(2) Bertolotti, *Artisti francesi in Italia...*, p. 10-21 complété par Müntz, *N. A. A.F.* VI, 1878, p. 236.

(3) Ambroise le Camaldule, *Epistolarium* X, 30. Cité dans Martène et Duraud, ... *Amplissima Collectio*, 1724, III, col. 341.

(4) L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*. Angers, 1901, *Le mobilier*, p. 274.

d'Auch montre, à côté de l'imitation des stèles funéraires antiques, une vue de Rome et de ses monuments anciens (1). Le Roi s'intéresse vivement à l'art d'outre-monts, et lorsque l'ambassadeur de Fr. Sforza, Antonio Tebaldo, lui offre des manuscrits richement enluminés, il prend « un plaisir extrême à regarder les miniatures, et les fait admirer, plusieurs jours de suite, à tous ceux qui venaient lui rendre visite » (2)

L'art de Jean Fouquet enfin, après le voyage de Rome, se montre pénétré de formules antiques qui dans les *Heures* d'Étienne Chevalier et les *Antiquités Judaïques* se mêleront aux formes gothiques dans la plus savoureuse des combinaisons. Étienne Chevalier, par exemple, s'agenouillera auprès d'une rangée de pilastres romains du goût le plus pur, sous une voûte décorée de guirlandes soutenues par des putti, devant une Vierge assise au portail d'une cathédrale gothique dont le tympan est, cependant, remplacé par une coquille toute classique. Dans la scène du même manuscrit représentant le Christ devant Ponce-Pilate, le procurateur de Judée, vêtu à la mode du siècle, est assis sur une chaise curule dans une salle décorée de colonnes de marbre de couleur entre lesquelles des boucliers romains suspendus présentent l'inscription S. P. Q. R., tandis que le Christ est amené par des gardes costumés en lansquenets (3).

Le *Bréviaire* de René II de Lorraine, conservé à l'Arsenal,

---

(1) A. Boinet, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Ste-Geneviève*, p. 133-136. Une enquête dans les bibliothèques publiques permettrait de retrouver d'autres manuscrits italiens entrés en France au xve siècle, comme le Tite-Live, le Salluste et le St Augustin de Besançon, le Bréviaire copié en 1466 en Italie pour le duc de Savoie Amédée IX (Fr. Mugnier, *Les Manuscrits à miniatures de la maison de Savoie*, 1894, p. 105-106) ou le *Romuleon* de l'Arsenal enluminé en Italie à la fin du siècle (cf. Henri Martin, *Les joyaux de l'Arsenal*, II, le Romuléon. Paris, Berthaud, vers 1910). avec ses candélabres, ses guirlandes, ses putti, ses gonfalons portant le monogramme célèbre SPQR, et ses vues de monuments antiques.

(2) Müntz, *La Renaissance...* p. 476 et G. d'Adda, *Indagini*, Appendice, 1879, p. 30.

(3) Dans *Les Antiquités judaïques*, les soldats sont tantôt romains, tantôt gothiques, les architectures de même. Cf. Paul Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*. Paris, Plon, 1908, p. 110, pl. VI, VII et ss. et aussi L. Courajod, *Leçons*, II, p. 521 ss.

et enluminé après 1473 (1) montre le rayonnement du décor architectural italien emprunté à l'Antiquité avec ses pilastres cannelés, ses plaques de marbre, ses chapiteaux corinthiens, et aussi ses figures mythologiques (2).

Dans le *Tite-Live* de la Sorbonne, illustré vers cette époque par un élève de Fouquet, on voit enfin une armée de cavaliers cuirassés tantôt à la façon contemporaine tantôt à la romaine défiler sous un arc de triomphe du Forum (3) ; ce défilé est comme l'annonce de cette longue théorie de figures antiques qui, après les guerres d'Italie, va se répandre à travers tout notre art. Cette nouvelle Renaissance, qui sera plus durable et plus profonde que celle de l'époque romane parce que les circonstances extérieures s'y prêteront et parce qu'elle ne sera pas entravée par les réactions de l'Église, n'aura rien de commun avec celle qui l'a précédée. Elle demandera avant tout, en effet, son inspiration aux statues, aux œuvres d'art et aux peintures antiques de Rome que les artistes français connaîtront par l'intermédiaire des œuvres italiennes ou directement (4), et ne se souciera plus guère des œuvres gallo-romaines (5) retrouvées cependant en grand

(1) Voir *Trésors des bibliothèques de France*, 1934, notamment pl. 36.

(2) Fol. 160v°, l'Hercule cité par Müntz, *La renaissance en Italie et en France*. Paris, 1885, p. 484.

(3) P. Durrieu, *Le « Tite-Live de la Sorbonne » et le Forum romain* dans les *Monuments Piot*, t. XXI, 2 (1913). et à part. (Ce Tite-Live a appartenu à Guillaume d'Harcourt, chambellan du roi, mort en 1484). Puis ce sont les guerres d'Italie (Charles VIII entre à Florence en 1494), c'est Bourdichon (E. Mâle, *Jean Bourdichon*, dans *G. B. A.* 1902, i, p. 185-203 et 1904, ii, p. 441-457), c'est le début de la Renaissance (P. Vitry, *Michel Colombe*).

(4) On retiendra l'importance de la gravure dans cette diffusion, et tout particulièrement l'action des éditeurs romains Salamanca et Lafrery. Ce dernier dès 1544 publiait une vue de la colonne Trajane, en 1546 une images des Dioscures, en 1547 d'étonnantes figures d'animaux « et veteri hypocausto reperto prope Vivarium ».

(5) La découverte de ces œuvres aura néanmoins son importance, qui n'échappera pas au roi ni à son entourage. Il faut savoir que François Ier à Nîmes et ailleurs entrait « dans les grotesques (les ruines antiques)... pour lire les inscriptions des fondements et des pierres afin que, s'il y avait rien de remarquable, il le fist mettre en plus belle parade » (A. Thevet, *Cosmographie...*, 1575, II, 536a). Il reçoit de St-Quentin en 1529 un « Jules César en cuivre » (*A.A.F.*, 1879, p. 41) ; il réclame un camée du trésor de St Sernin convoité par Paul II, le Triomphe de Tibère qu'on lui donne en 1533 (E. Rosbach, *Histoire Graphique du Languedoc*, Toulouse, 1904. In-fol., p. 291). Il fait porter à Fontainebleau une œuvre curieuse trouvée à Fréjus : « la statue d'un Soldat de pierre noire et très-dure, de sept pieds de longueur ayant un baudrier avec une épée au côté gauche et un poignard au droit » (Honoré Bouche, *Chorographie... de Provence*, Aix, 1664, I, 248). En 1536, il « tire » de Vienne des bas-reliefs pour Fontainebleau (Chorier, *Antiquités de Vienne*, 2e éd., 1828, p. 403, note). En 1541, lorsqu'on découvre à Vars près Angoulême dans un tombeau un grand corps avec sur la poitrine une lame dorée portant une inscription grecque, l'évêque donne la plaque au roi (Thevet, *ibid.*, II, 519 v°). Et enfin une partie des manuscrits de classiques latins de Fontainebleau venait de prélèvements faits par Jean de Gagny dans les bibliothèques des monastères de France (L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, I, 163). D'autre part, dans le même temps, Montmorency en 1548, prend des mesures pour la sauvegarde des monuments antiques de Nîmes dont les connaisseurs tirent « non seulement dilection mais encore beaucoup de profit pour l'art d'architecture ». (F. Gebelin, *Les châteaux de la Renaissance*, 1927, in-4°, p. 130 (19)). Serlio lui-même annonçait en 1540 son intention de venir étudier les monuments antiques de France ; il n'aurait fait que reprendre la tradition de Giuliano da San Gallo qui, accompagnant en 1493 le futur Jules II à la cour de Charles VIII et en Bourgogne, resta en France jusqu'en 1496, dessinant les monuments antiques de Provence (Orange, Aix). Cf. sur lui Jules de Lausière et E. Müntz dans *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XLV, 1885.

nombre au XVIe siècle dans tout la France et qui avaient eu tant d'admirateurs au XIe et au XIIe siècle.

APPENDICE I

Le Vase antique offert a l'évêque Théodulf
IXe siècle

Chargé avec l'archevêque de Lyon Leirade d'une mission en Provence, Théodulf se vit assailli par une foule de plaideurs qui, pour tenter de le fléchir, lui offrirent de nombreux présents : c'étaient des étoffes, des pièces d'argent arabes ou romaines, des coupes dorées à l'intérieur et niellées à l'extérieur, et surtout un grand vase antique où étaient représentés les travaux d'Hercule ; c'est le passage que nous donnons ici (d'après les *Monumenta Germaniae, Poetae Latini Aevi Carolini* de Dümmler, I, Berlin, 1881, p. 498-499).

Versus Teudulfi Episcopi contra judices

Clam nostrum quidam submissa voce ministrum
    Evocat, ista sonat verba sonanda mihi :
« Est mihi vas aliquod, signis insigne vetustis,
    Cui pura et vena et non leve pondus inest.
Quo caelata patent scelerum vestigia Caci,
    Tabo et stipitibus ora soluta virum ;
Ferrati scopoli variae seu signa rapinae,
    Humano et pecudum sanguine tactus ager.
Quo furor Herculeus Vulcanidis ossa retundit,
    Ille fero patrios ructat ab ore focos ;
Quove genu stomachum seu calcibus ilia rumpit
    Fumifluum clava guttur et ora quatit.
Illic rupe cava videas procedere tauros
    Et pavitare iterum post sua terga trahi.
Hoc in parte cava planus cui circulus ore est,
    Nec nimium latus signa minuta gerens,
Perculit ut geminos infans Tirintius angues
    Ordine sunt etiam gesta notata decem.
At pars exterior crebro usu rasa politur,
    Effigiesque perit adtenuata vetus ;

Quo Alcides, Calidonque amnis, Nessusque biformis
Certant pro specie, Deianira, tua.
Inlata Nesseo feralis sanguine vestis
Cernitur, et miseri fata pavenda Lichae.
Perdit et Anteus dura inter brachia vitam,
Qui solito sterni more vetatur humo.
Hoc ego sum domino — dominum me forte vocabat —
Laturus, votis si favet ille meis ».

En 1892, Julius von Schlosser(1) se demandait si le vase était réel, ou si sa description n'était qu'un exercice de style de Théodulf, et il concluait que, bien qu'on ait voulu voir un rapport entre la description du vase et un passage de Silius Italicus, cette œuvre d'art avait réellement existé.

On ne peut aujourd'hui penser de façon différente, car la description est si détaillée et si précise que l'évêque d'Orléans ne pouvait la faire sans avoir eu sous les yeux le vase qu'il nous montre dans ses plus petits détails ; il décrit même l'usure de la partie extérieure, cette usure due au frottement dont Pline nous parle déjà (2). Ce vase semble avoir été un vaste cratère d'argent avec les sujets (la légende d'Hercule) ciselés en relief ; à notre connaissance on n'en a trouvé jusqu'à présent de semblable, mais les monuments qui nous restent attestent que les Travaux d'Hercule étaient un des sujets favoris des ciseleurs romains. Rappelons, en effet, « l'emblema » trouvé à Capheaton (Angleterre) au XVIIIe siècle, représentant la Lutte d'Hercule et d'Antée (3), ceux qui figurent Hercule et Cacus (4) ou la mort de Lichas, et surtout celui du trésor de Hildesheim (5) où, comme à l'intérieur du vase de Théodulf, Hercule enfant étouffe les serpents de Tirynthe.

---

(1) *Schriftquellen*, p. 428 s.

(2) Selon lui, l'usure n'ôtait pas leur prix à ces sortes de vases, qu'on recherchait avec beaucoup de faveur même « usu attritis cœlaturis, ne figura discerni possit » (*Hist. nat.*, éd. É. Littré, II, p. 33).

(3) Thédenat et Héron de Villefosse. *Les trésors d'argenterie trouvés en Gaule*, 1er fasc. Paris, 1885, 8o p. 19.

(4) Westwood (*Descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, Londres, 1876, p. 296), signale une coupe médiévale qui reprend ce thème ; cela ne nous étonne guère après les exemples analogues que nous avons signalés.

(5) F. Lenormant. *Le trésor de Hildesheim, G.B.A.*, 1869, II, p. 417.

APPENDICE II

ÉPITRE DE FOULCOIE DE BEAUVAIS A HUGUES Ier DE SEMUR, ABBÉ DE CLUNY XIe SIÈCLE.

Nous donnons ici, d'après le Ms. 6121 de la Bibliothèque de Beauvais, le début de l'épître où Foulcoie raconte à son ami, l'abbé de Cluny, la découverte d'une tête de Mars à Meaux. Ce n'est pas là la seule preuve d'intérêt pour l'Antique qu'on rencontre chez Foulcoie. Rappelons, en effet, que notre auteur a passé quelque temps à Reims auprès de l'archevêque Manassès Ier et qu'il a composé l'épitaphe de deux rémois Hermann et Gervais ; dans celle de ce dernier (H. Omont, dans les *Mélanges Julien Havet*, 1895, p. 225-226) il est question de la Porte de Mars où « conspirant Cesar et anguis ».

A la bibliographie importante de cette lettre que nous avons citée (p. 104), il faut ajouter l'article tout récent de MM. A. Boutemy et F. Vercauteren, *Foulcoie de Beauvais, et l'intérêt pour l'archéologie antique au XIe et au XIIe siècle*, Latomus, t. I, 3 (juillet-septembre 1937, p. 173-186.

Hugoni Abbati Directa.

Meldis erat murus celebratus, teste ruina.
Tempore praeterito nomine perstat adhuc
Quem Martis fanum veteres dixere coloni.
Martis adhuc fanum saxa, colone, vocas ;
Quem sic dicebas nec rem dicendo tenebas,
Res inventa dedit nominis indicium.
Hoc in semiruto dum ruricolonus araret
Invenit effigiem, fit velut efficies [*pour* effigies].
Nulli par nostro sculptum caput invenit unum,
Nulli quod vivat quodque figuret homo.
Horrendum caput, et tamen hoc horrore decorum ;
Lumine terrifico, terror et ipse decet.
Ritibus, ore fero, feritate sua speciosum.
Deformis formae forma quod apta foret.

Tunc prius ingresso fines mihi fertur imago,
Ut conjectarem quid, cui, cujus erat.
Auditoque loci corrupto nomine lingua
Vulgi, dumque locum dum caput intueor,
Neglectum sed utrumque licet, sed utrumque decorum,
Rem docuere locus nomen et acre caput.
Hic Martis fanum locus est, Martisque profanum
Hoc caput est, error quem putat esse deum.
Olim dum valuit sic conjectando probavi,
Olim secta timor dum peperere deos.
Immo non valuit nec debuit ille valere
Quod res, quod ratio, quod probat iste locus.
Esse deum ratione caret cui contulit esse
Effigiale manus, materiale lapis.
Nil agit os, oculus, manus et pes, naris et auris ;
Ars dedit effigiem, non dedit officium...

APPENDICE III

Exemplum de Jacques de Vitry racontant l'aventure d'Aristote et de la femme d'Alexandre.

Bibl. Nat., ms. lat. 18134, fol. 179 v° et 180 r°

Exemplum de Aristotile et uxore Alexandri.

Certo experimento, ut dicitur, probavit Aristotileus qui, instruens Alexandrum adhuc adolescentem, inter alia dixit ei ut non multum frequentaret uxorem suam quam nimis diligebat eo quod pulchrissima erat. Cumque se a frequentibus ejus amplexibus subtraheret, illa valde cepit dolere et studio se inquirere unde proveniret in viro tanta et tam subita mutatio. Cumque pro certo didicisset magistrum ejus Aristotilem procurasse, post multas cogitationes et cordis anxietates viam et modum repperit quibus se de Aristotile vindicaret, et cepit ipsum frequenter intueri, deambulans in orto et respiciens per fenestram camere in qua studebat homo ille ; et oculis ridentibus et verbis lascivie cepit robur eius emollire. Et aliquantum discalciata et vestes elevans atque tibias denudans coram ipse ambulabat, et ita in amorem et concupiscentiam suam mentem eius enervatam adeo induxit quod rogare cepit reginam ut eius consentiret voluntati. Cui illa respondit : « Credo quod temptare me vis et decipere ; nullo enim modo credere possem quod homo tanta sapientia perditus talia vellet adumptare ». Cum que ille perseveraret, plurimas dixit illa : « in hoc scientia quod ex corde me diligis, si ea quod tibi dixero pro amore meo facere non recusaveris, cras, hora matutina, domino meo adhuc dormiente, ad me in ortum istud exhibebis, et scienter pedes et manus ambulabis ut te equitare possim, [et] incurraberis ». Cum autem miserabili carnali concupiscentia captus, ut legitur Jacobus, illectus et abstractus consensisset, illa voti compos effecta accessit ad Alexandrum, et ait illi : « Cras mane parati estote, et videbitis utrum magistro vestro qui a vobis alienare me volebat credere debeatis ». Ceum ergo, mane facto, rege superveniente et ei improperante, ac mortem comminante, post multam erubescentiam et confusionem ad se tandem reversus ma-

gister respondit : « Nunc pro certo propendere debes quod fideliter adolescentie tue consului ; si enim ususia mulieris et malicia tamen prevaluit quod senem et prudentissimum inter omnes mortales decipit et captivum duxit, et qui multis et magnis condusi magistris mihi conduisit ; quanto magis te decipere allicere et certum venire prevaleret nisi exemplo meo tibi caveres ».

INDEX

DES ŒUVRES D'ART CITÉES

Abréviations : *Antiq.* = Antique ; *Carol.* = Carolingien ; *Chapit.* = Chapiteau ; *Évangél.* = Évangéliaire ; *Goth.* = Gothique ; *Mérov.* = Mérovingien ; *Sarcoph.* = Sarcophage.

INDEX

DES NOMS PROPRES

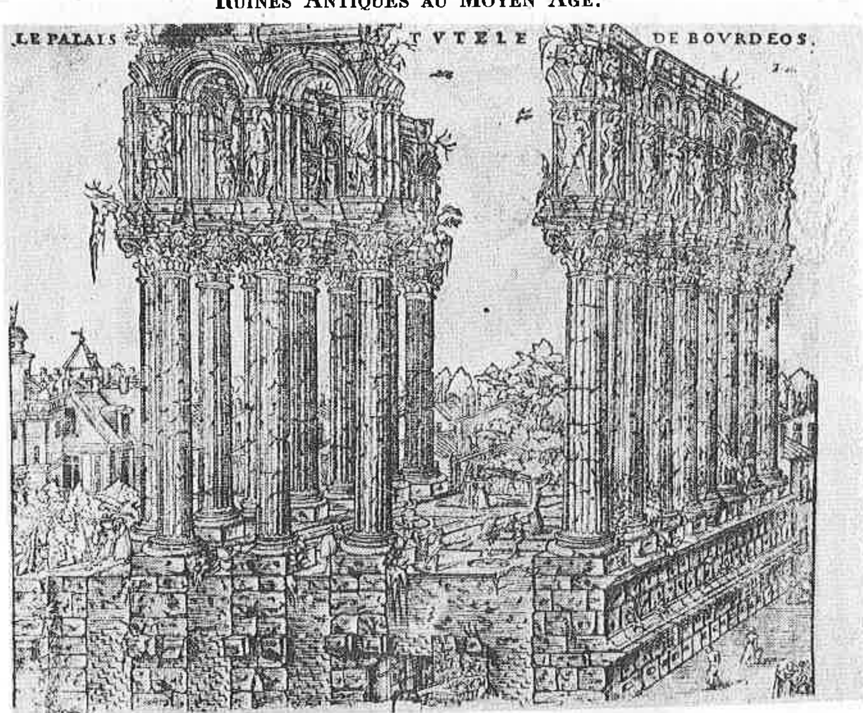
TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

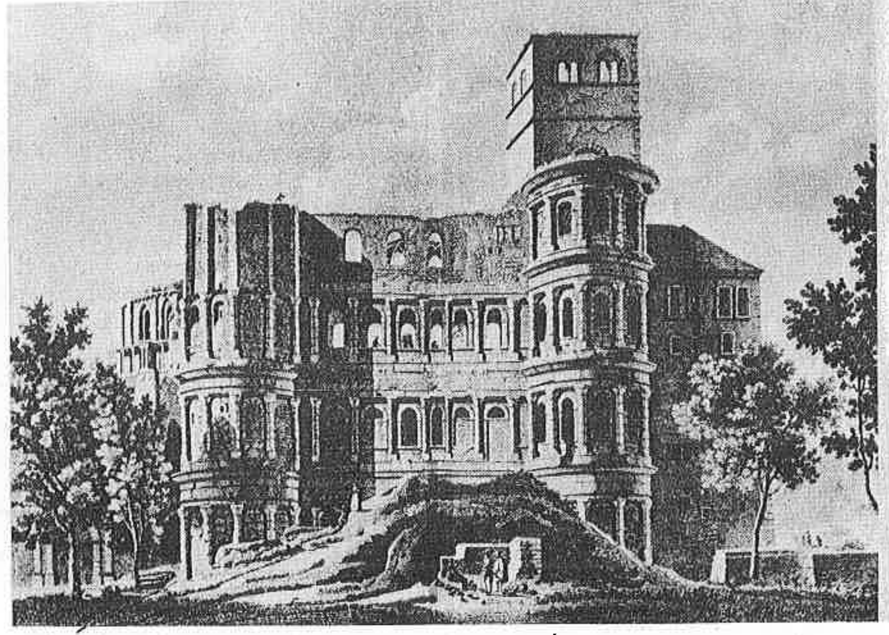
TROISIÈME PARTIE

LES SOURCES ET LES THÈMES DES INFLUENCES

RUINES ANTIQUES AU MOYEN AGE.

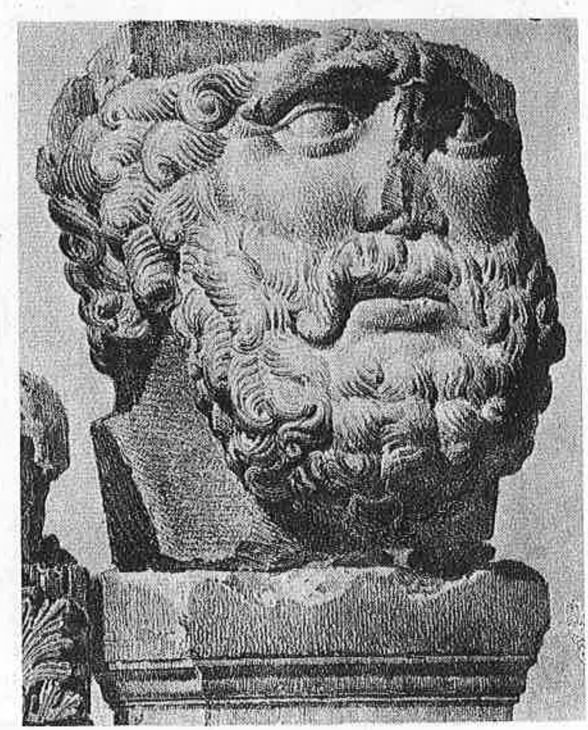


1. Ruine antique dite le Palais Tutelle à Bordeaux, telle que la voyait encore Du Cerceau (fin du XVIe siècle).



2. La Porta Nigra de Trèves devenue l'Église St-Siméon (*état à la fin du XVIIIe siècle, avant restauration*).

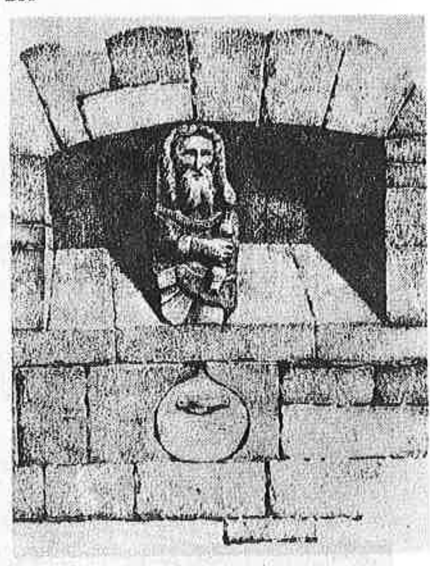
STATUES ANTIQUES VÉNÉRÉES AU MOYEN AGE.



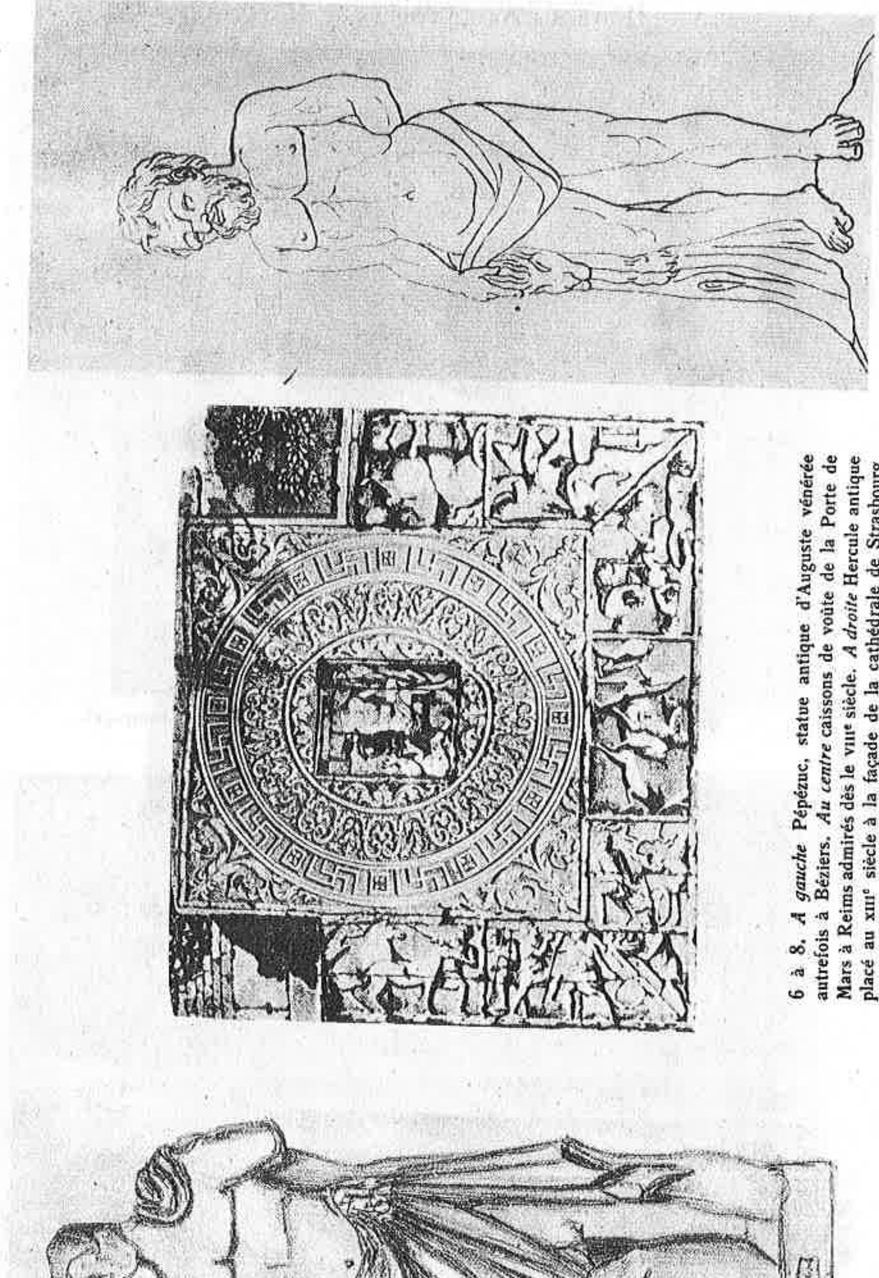
3. Tête antique autrefois au cloître de St-Maurice de Vienne, dite " la Bobe "



4. Stèle antique aux Baux dite " les Trémaié " (Trois Marie).



5. Jupiter invoqué contre la surdité à Graville-Ste-Honorine (*d'après* TAYLOR).



6 à 8. *A gauche* Pépézuc, statue antique d'Auguste vénérée autrefois à Béziers. *Au centre* caissons de voûte de la Porte de Mars à Reims admirés dès le VIIIe siècle. *A droite* Hercule antique placé au XIIIe siècle à la façade de la cathédrale de Strasbourg.

Œuvres d'Art Antiques au Moyen Age.

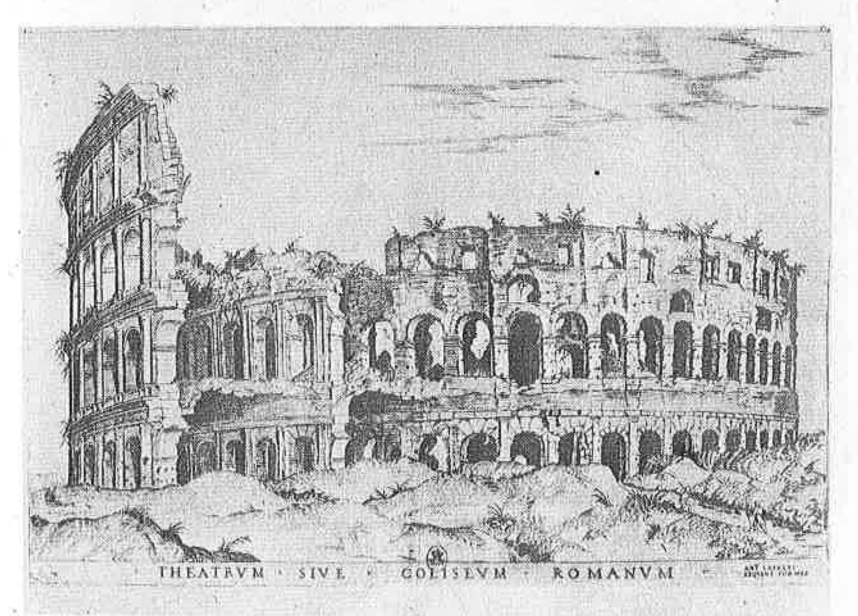


9. **Minerve casquée, intaille au contre-sceau de Guillaume de Champagne. archevêque de Sens, 1170** (G. Demay *phot.*)

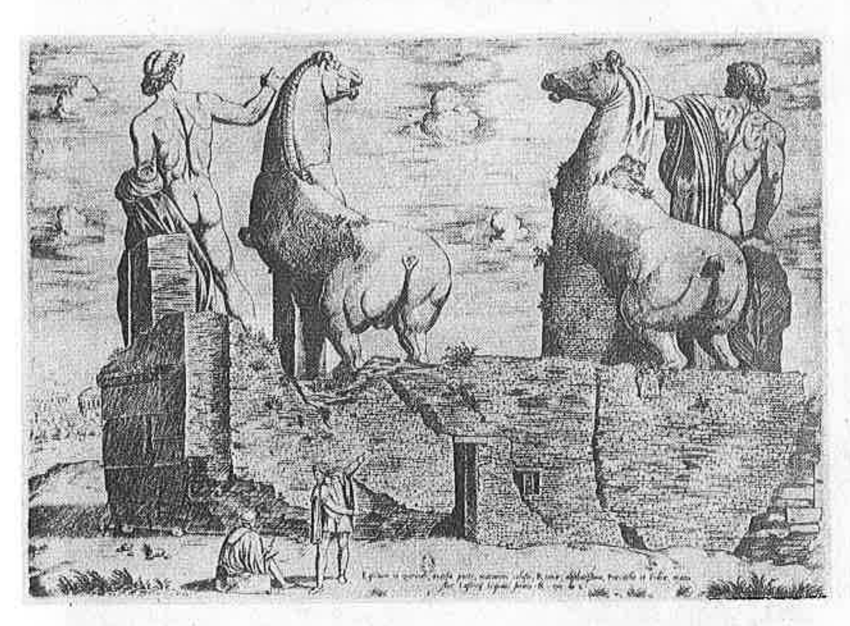


10. **Hommage à la Musique, ivoire du IVe siècle transformé au XIe en couverture du Tropaire d'Autun** (*Bibl. de l'Arsenal*).

L'Art Antique hors de France.



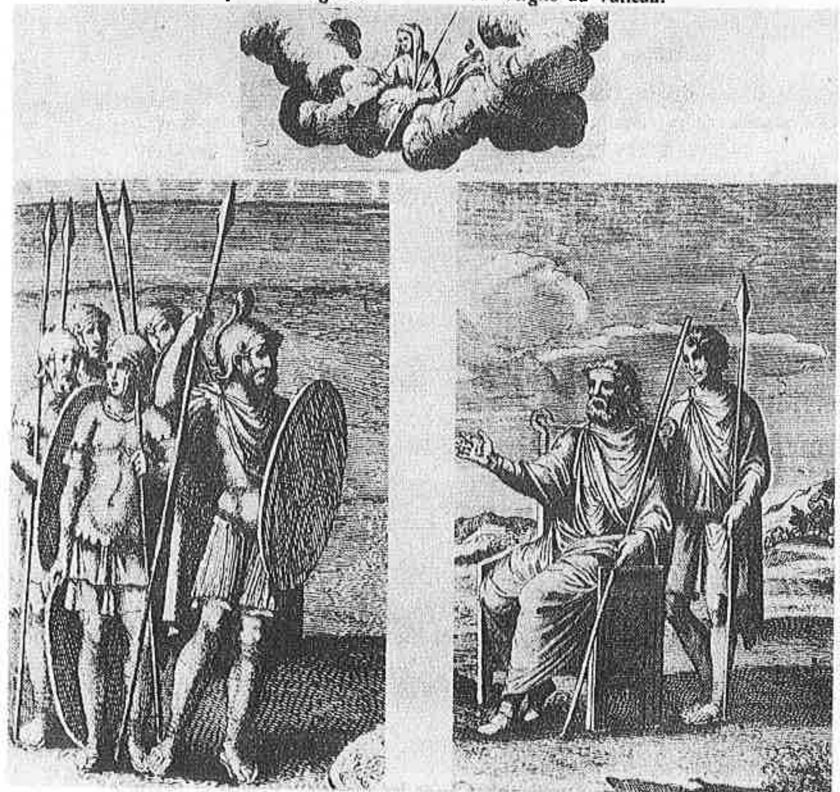
11. **Le Colisée tel que l'ont vu les pèlerins du Moyen-Age** (*gr. de* Lafrery, *vers 1550*).



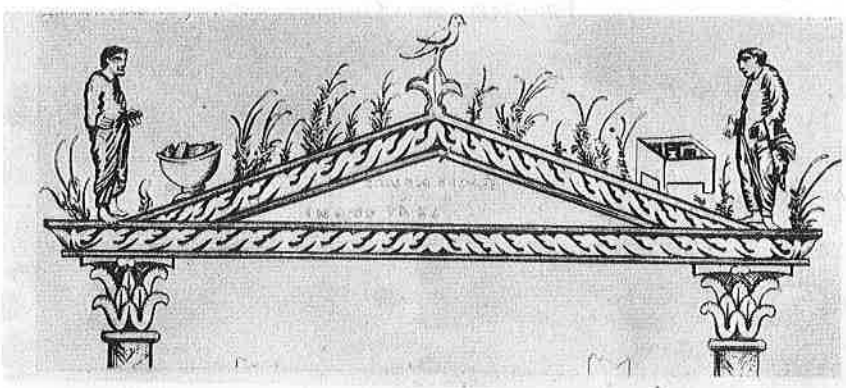
12. **Les Dioscures du Monte Cavallo, alors qu'on les appelait " Phidias et Praxitèle "** (*gr.* de Lafrery, *1550*).



13. Le comte Vivien présentant sa Bible à Charles le Chauve, vers 846
(*Bible de Ch. le Chauve, fol. 423*).
Comparer les figures avec celles du Virgile du Vatican.



14, 15, 16. Figures extraites du Virgile du Vatican, IVe siècle (*d'après l'édition de 1741*).



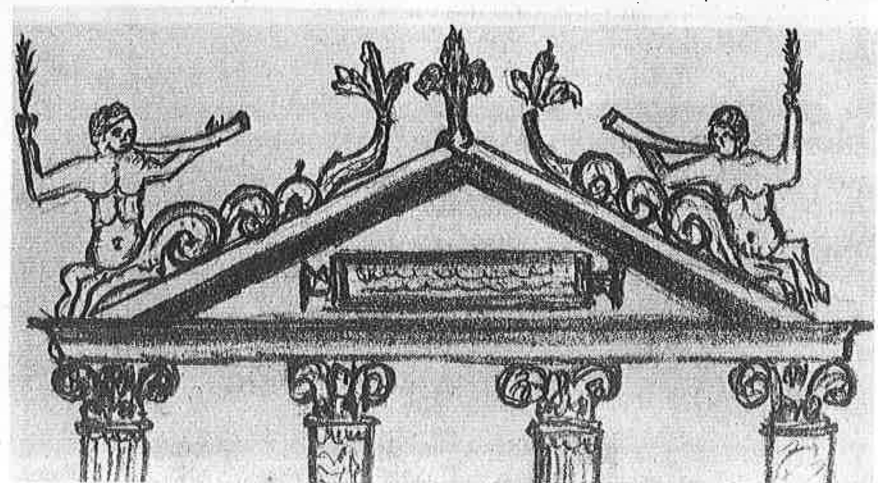
17. Rhéteurs antiques dans l'évangiliaire d'Ebo, IXe siècle (*Bibl. d'Epernay*).



18. Anguipède et Vénus Pudique, Virgile du Vatican, IVe siècle.

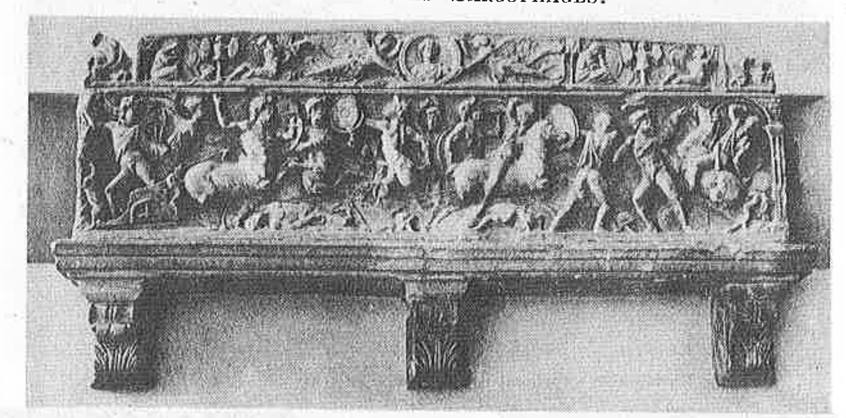


19. Tityre jouant de la flûte; Flabellum du Bargello (*ivoire de Tours,* **IXe siècle**).

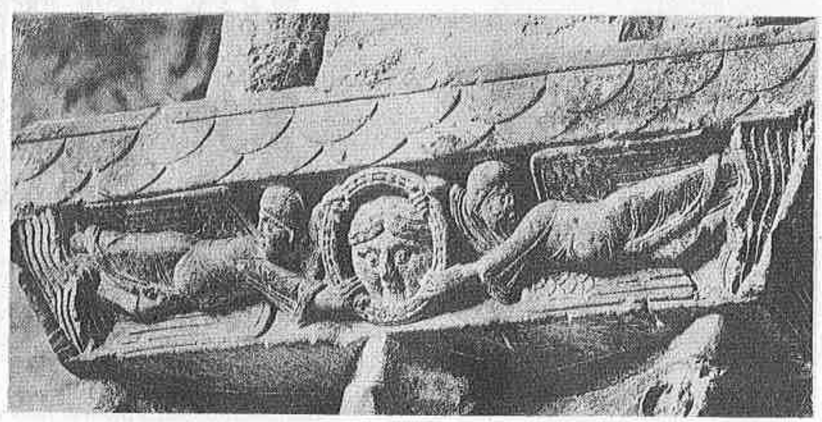


20. Anguipèdes; évangiliaire "rémois" de Gandersheim, Xe siècle.

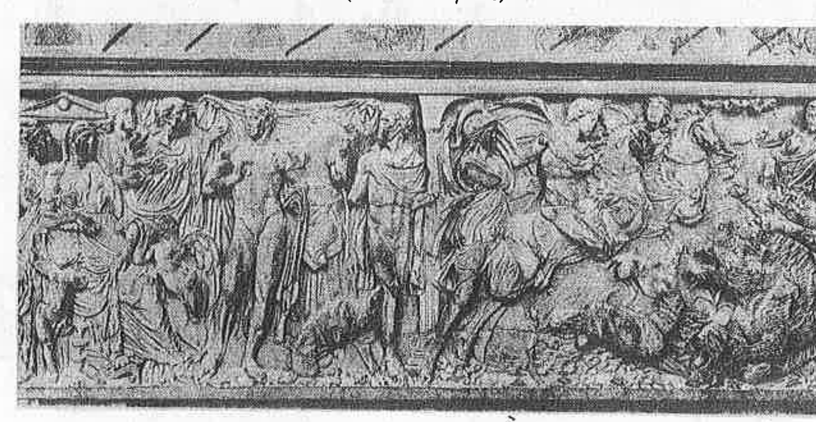
Influence des Sarcophages.



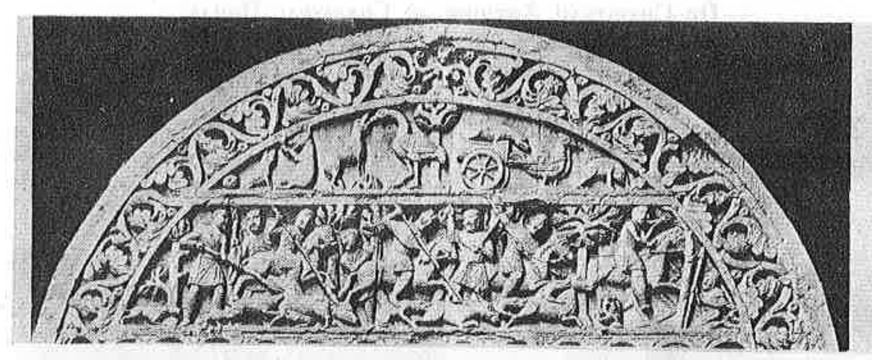
21. Centaures et Lapithes; Sarcophage antique du dôme de Cortone, que Brunelleschi et Donatello sont venus dessiner (*cl.* Jean Prinet).



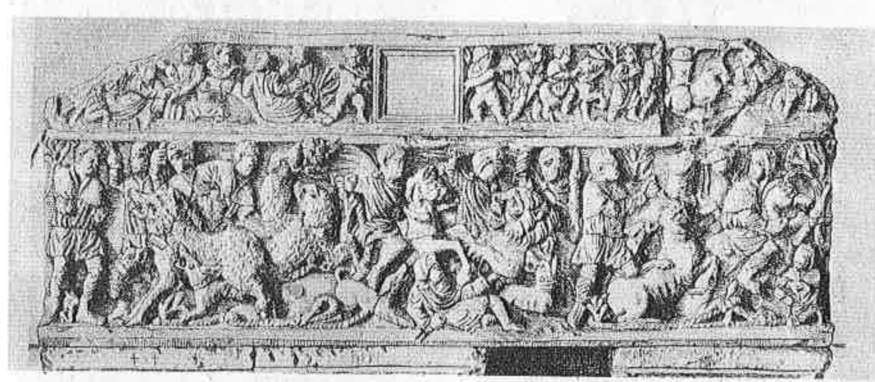
22. Anges volant; tailloir d'un chapiteau de Moissac, inspiré d'un sarcophage (*cl. Archives phot.*).



23. Phèdre et Hippolyte; sarcophage antique du cloître de Pise devant lequel est venu s'instruire Nicolo Pisano.



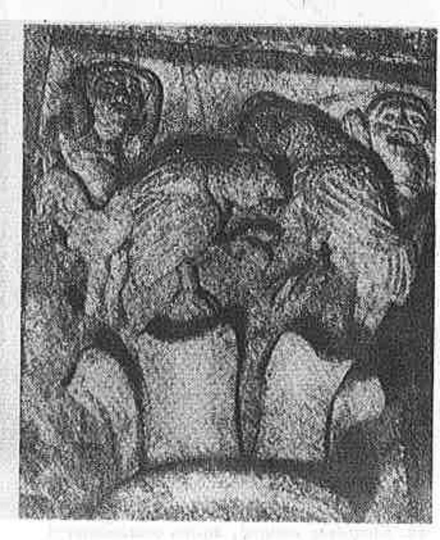
24. Scène de chasse; Bourges, ancien tympan de St-Ursin (partie supérieure).



25. Chasse; sarcophage antique, tombeau de St-Ludre à Déols, qui a servi de modèle au sculpteur roman (*d'après le Magasin Pittoresque*).



26. Scène pastorale, inspirée d'un sarcophage; Saulieu, St-Andoche, nef (*cl.* Duciel).

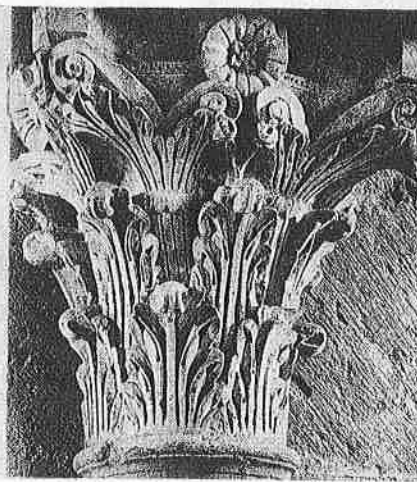


27. Combat de coqs, inspiré d'un sarcophage; Saulieu, St-Andoche, nef (*cl* Duciel).

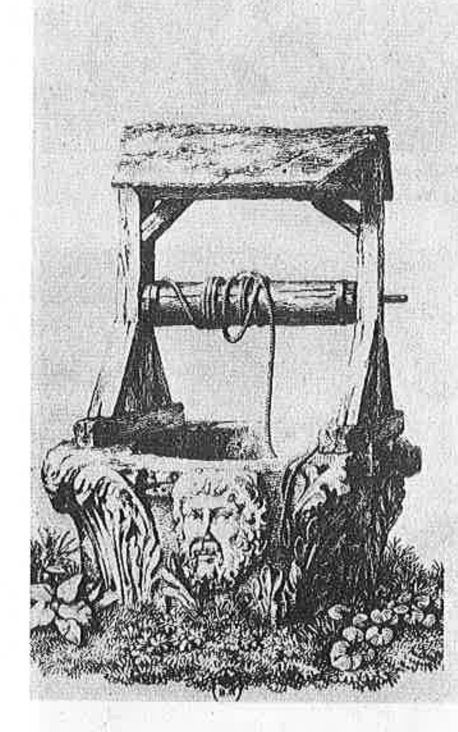
Du Chapiteau Antique au Chapiteau Roman.



28. Chapiteau antique ; Rome (*d'après* Piranèse).



29. Chapiteau roman ; Vézelay, bas côté nord.



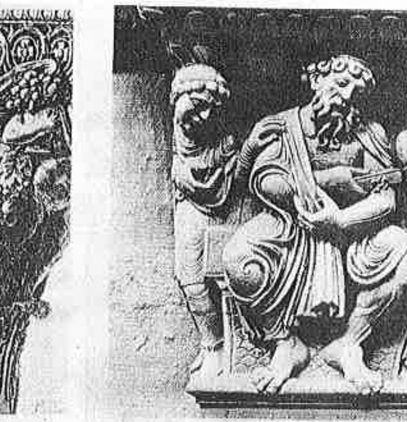
30. Chapiteau antique ; ancien couronnement de la colonne de Cussy (*d'après* Laborde).



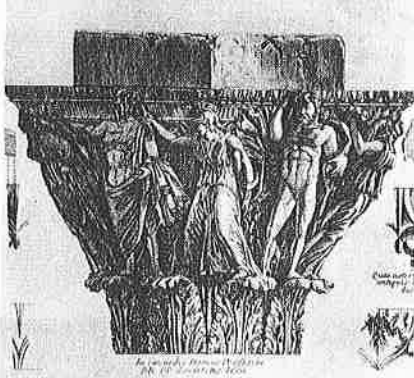
31. Chapiteau roman ; Mozac, bas-côté sud (*cl* R. Hamann).

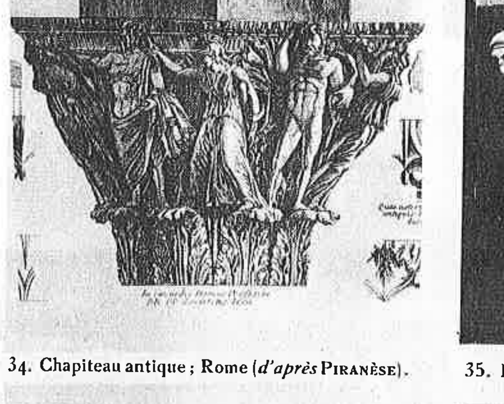


32. Chapiteau antique ; Rome, villa Mattei (*d'après* Piranèse).



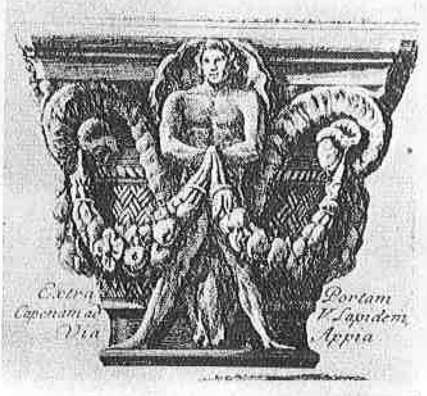
33. Job et sa femme ; Vienne, St-André-le-Bas.





34. Chapiteau antique ; Rome (*d'après* Piranèse).

35. Les Saintes Femmes au Tombeau (Mozac).



36. Chapiteau antique, homme à la guirlande ; Rome (*d'après* Piranèse).



37. Chapiteau ornemental, guirlande inversée ; St-Benoit-sur-Loire, clocher, porche.

Persistance de la Rosette et des Volutes Romaines.



38. Adam et Ève chassés du Paradis Terrestre ; Clermont-Ferrand. L'Ange au centre, des rameaux font pendant à Adam aux angles.



39. Nativité ; Arles, cloître St-Trophime. La crèche remplace la rosette ; les deux têtes aux angles.



40. L'Agneau ; cathédrale du Puy (*d'après* Thiollier). Il se contourne, au mépris de toute vraisemblance, pour placer sa tête au centre.



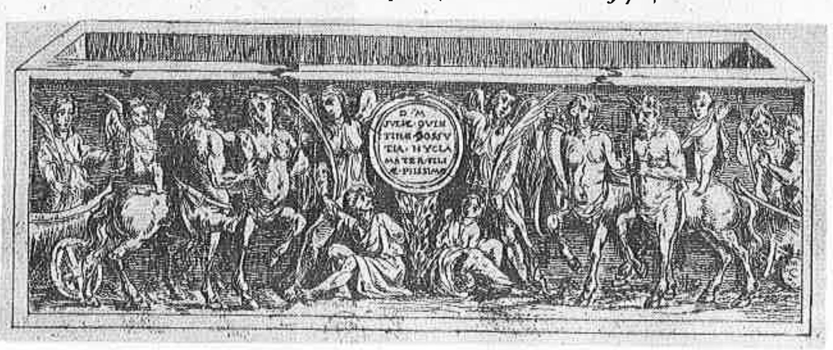
41. Daniel et les Lions ; Arles, musée. Les lois de la symétrie font créer de chaque côté un personnage nu monté sur le dos du lion, inutile à l'histoire.



42. Centauresse allaitant ses petits ; Halberstadt (*d'après* Dehio).

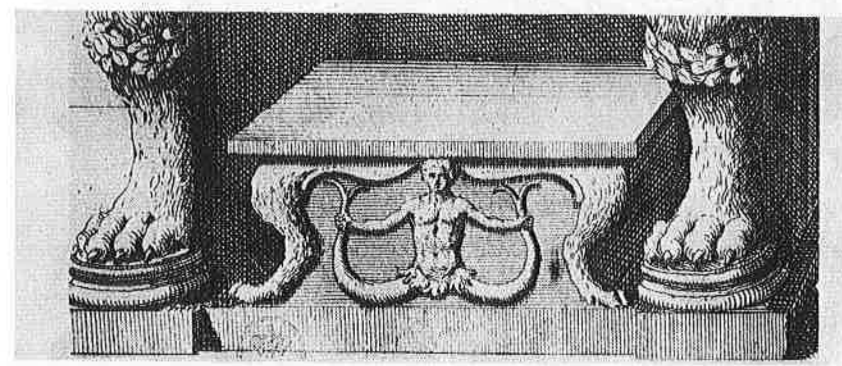


43. Centaure roman, Budapesth (*cl. Gazette Archéologique*).

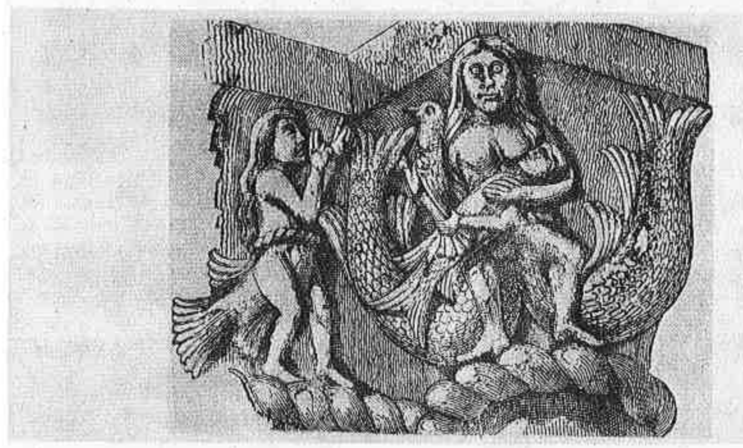


44. Centaures, tombeau romain ; St-Victor-de-Marseille (*d'après* Grosson).

Sirènes.



45. Sirène antique, trône de Mitylène (*d'après* Pococke, 1743).



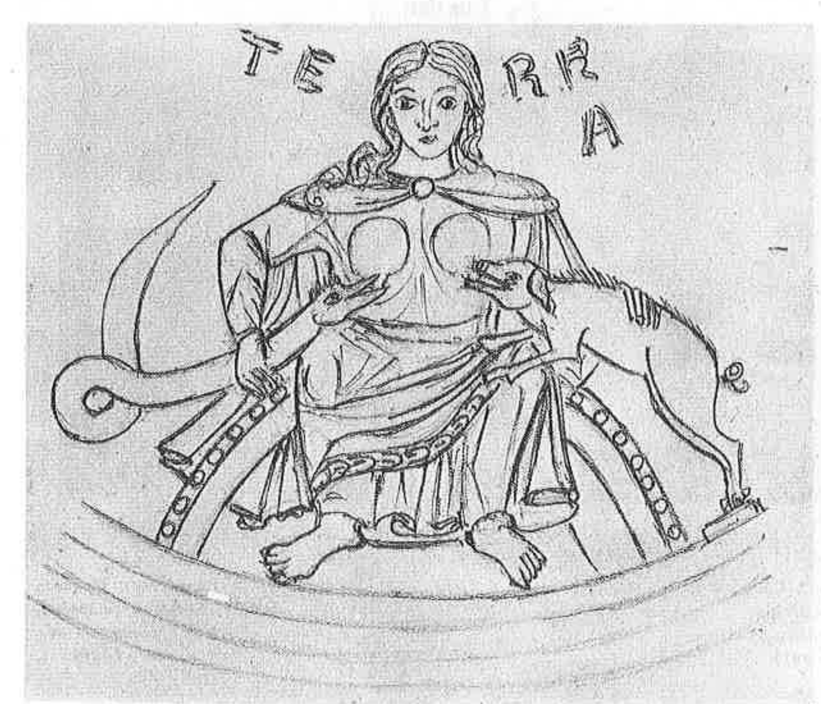
46. Cathédrale de Bâle (*d'après* Cahier).



47. Fribourg (*d'après* Cahier).



48. St-Dié, la Petite Église.

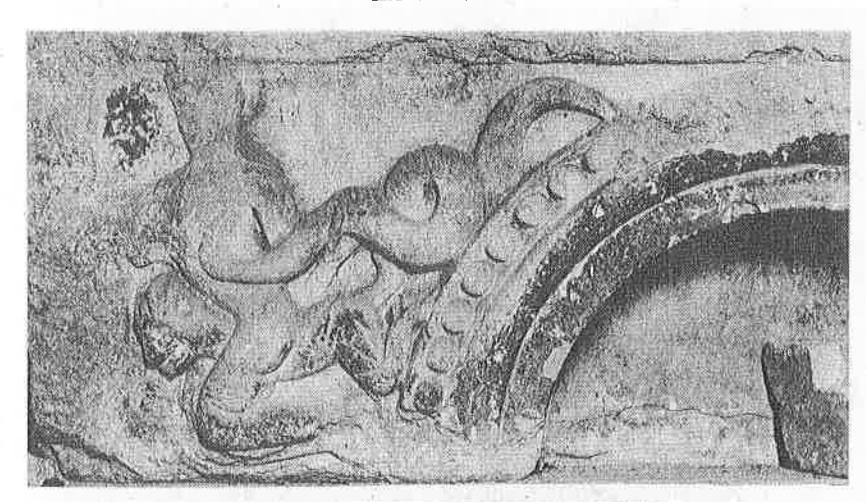


49. La Terre ; St-Georges de Limbourg, peinture de la nef (*d'après* P. Clemen).

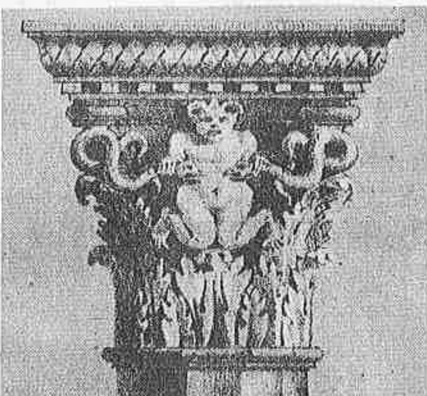


50. La Terre et la Mer, porche d'Urcel (*Congrès Archéologique de Reims, 1911*).

La Luxure



51.
(*En haut*). Cluny,
Musée Ochier
(H. Treille, *phot. à Cluny*).



52.
(*A gauche*). Vienne,
St-André (*d'après* Rey *Monuments de Vienne, 1820*)

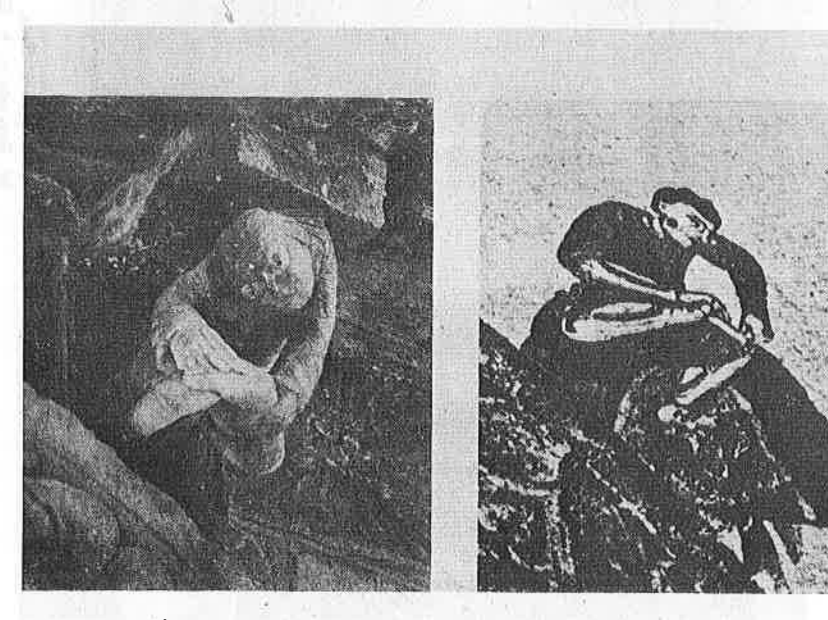


53. St-Aubin d'Angers (*d'après* l'Abécédaire de Caumont).

Le Tireur d'Épine



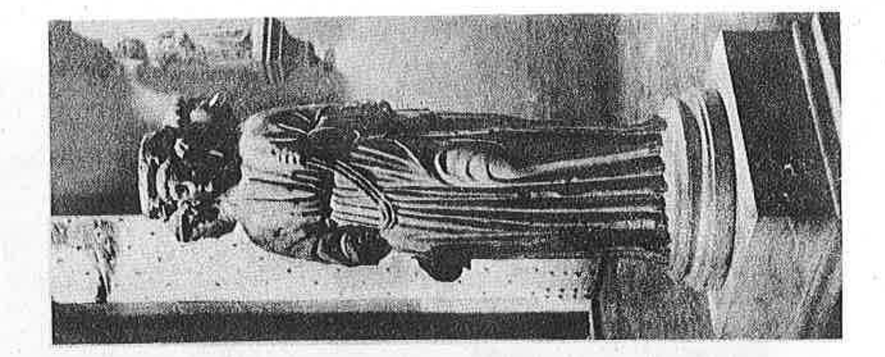
54 Vézelay, tympan intérieur du narthex (*cl.* R. Hamann).

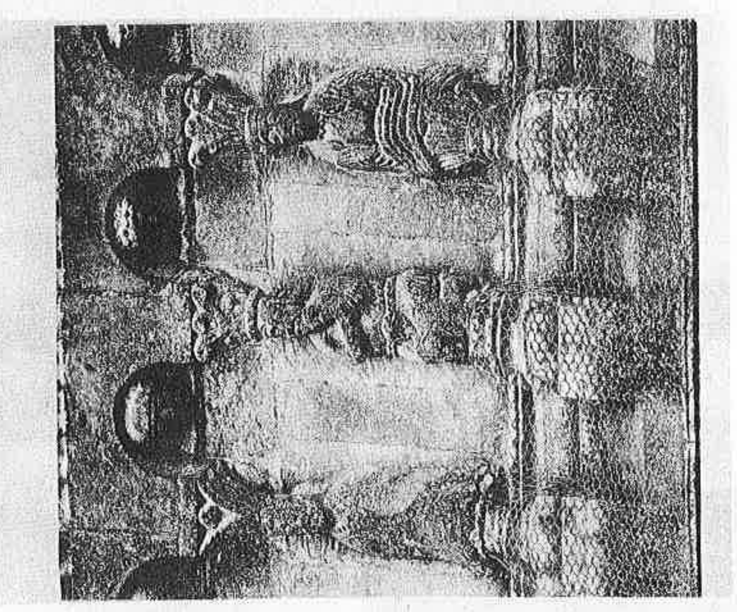


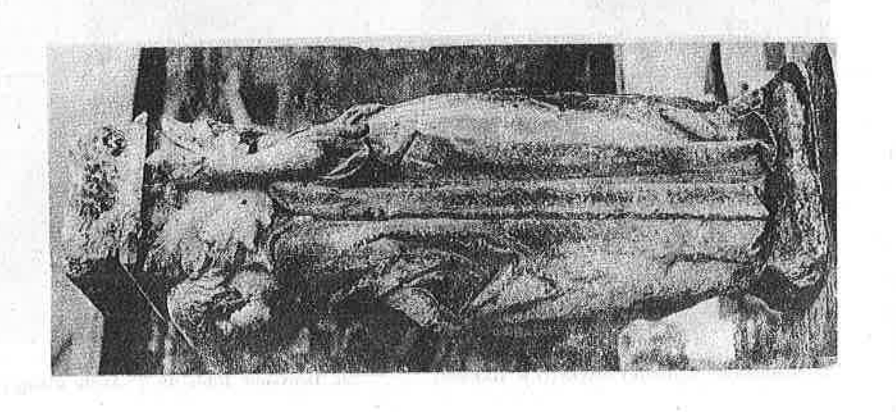
55. Modillon de l'Église de Foussais (*cl.* R. Hamann).

56. Deuxième Bible de St-Aubin d'Angers.

Cariatides.

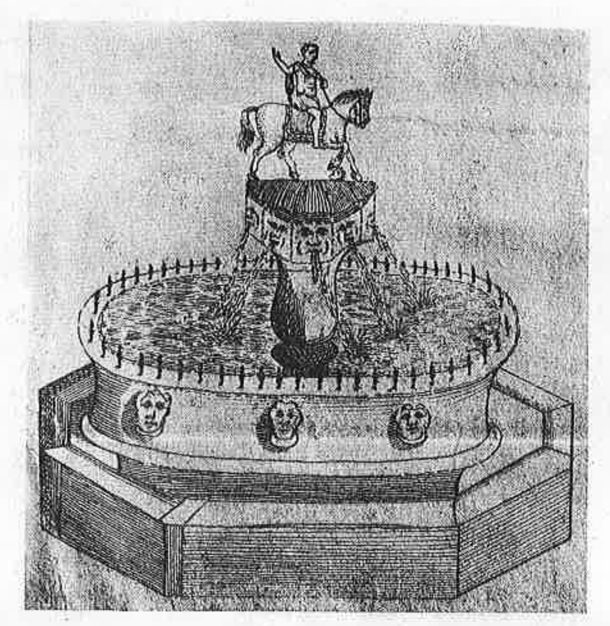




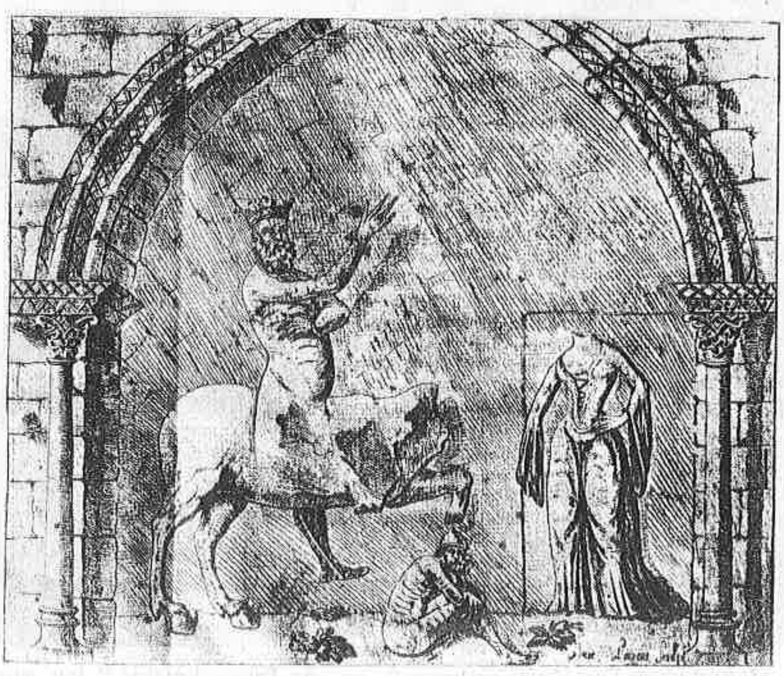


57. (*A gauche*) Sens, Musée de l'Officialité (*cliché* Chartraire).
58. Regensburg, S. Emmeran (*cliché* R. Hamann).
59. (*A droite*) Florence, Bargello (*J. A. phot.*).

Le Constantin.



60. Fontaine du Constantin à Limoges, d'après un dessin du XVII[e] siècle.

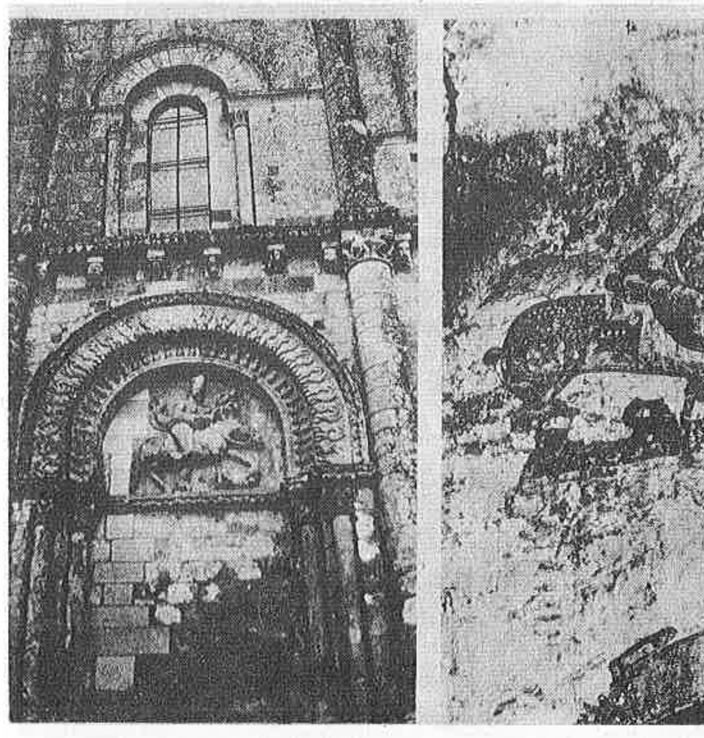


61. Groupe autrefois sur la façade de S[te]-Croix de Bordeaux, gr. par J. Lavau au XVIII[e] siècle.

Le Constantin.



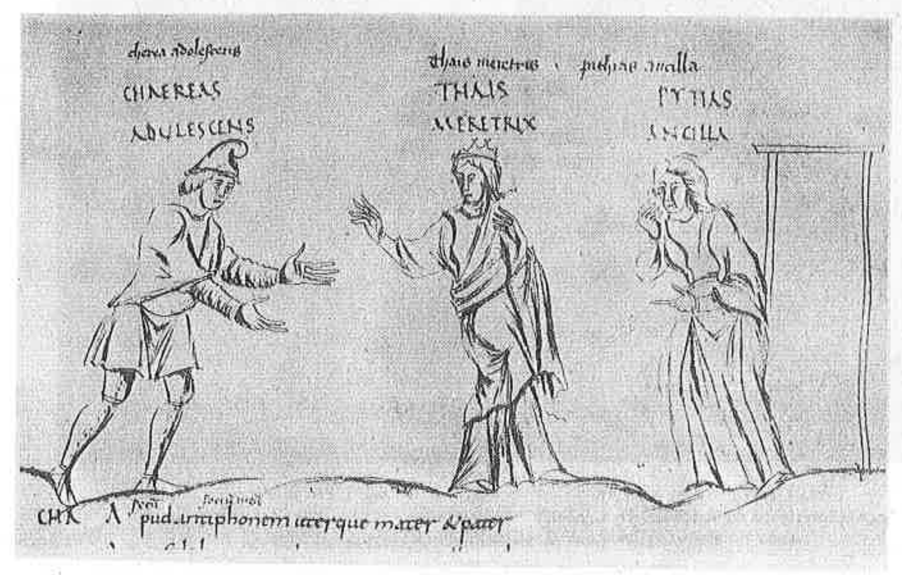
62. Jésus-Christ entrant à Jérusalem
en parallèle avec le cavalier Constantin; S[t]-Trophime d'Arles,
galerie sud du cloître.



63. Parthenay-le-Vieux, façade occidentale
(M. Goutet, *phot.*).

64. Poitiers, baptistère S[t]-Jean, intérieur
(M[lle] Plessis, *phot. à Poitiers*).

Les Copies de Manuscrits Antiques et leur Influence.

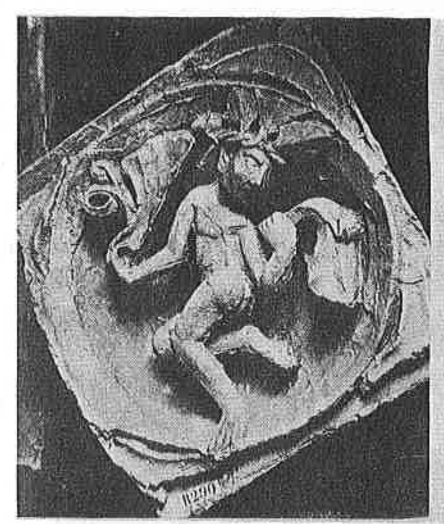


65. Manuscrit de Térence, copié au IX[e] siècle dans l'école de Reims
sur un original antique; B. N. lat. 7899, fol. 58 v°
(M. Rigal, *phot.*).



66 et 67. Comparer le geste du bras gauche du personnage de comédie
extrait du Térence (lat. 7899, fol. 3)
avec celui du musicien sculpté à Vézelay dans la chapelle S[t]-Michel
(J. Prinet, *phot.*).

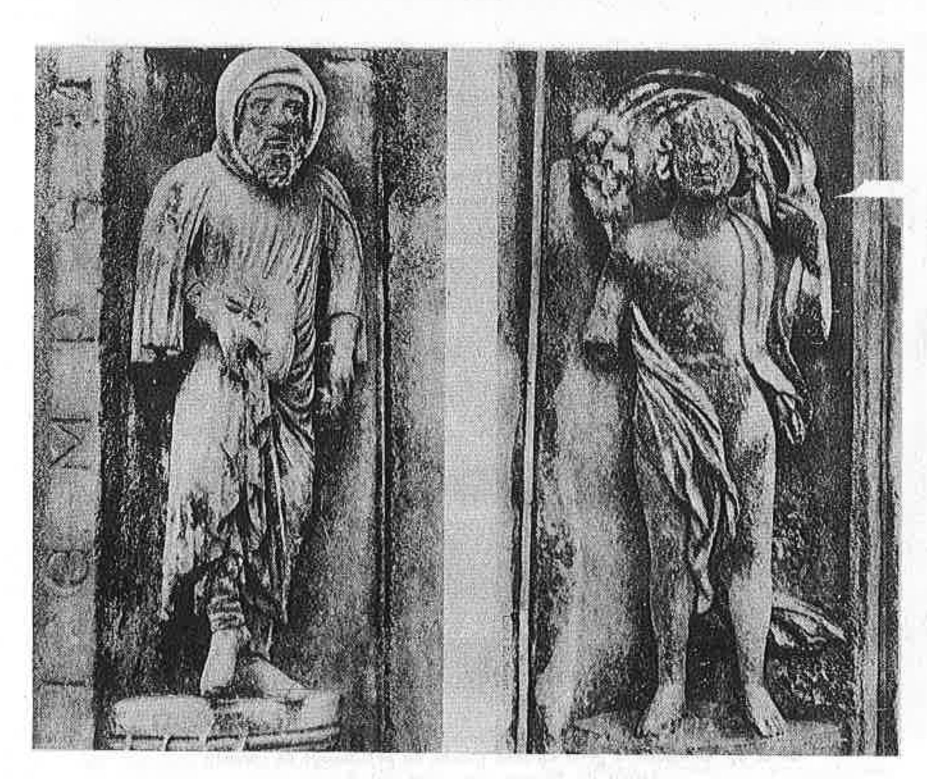
Les Saisons.



68. Le Printemps; Vézelay, façade intérieure du narthex (*Arch. phot.*)

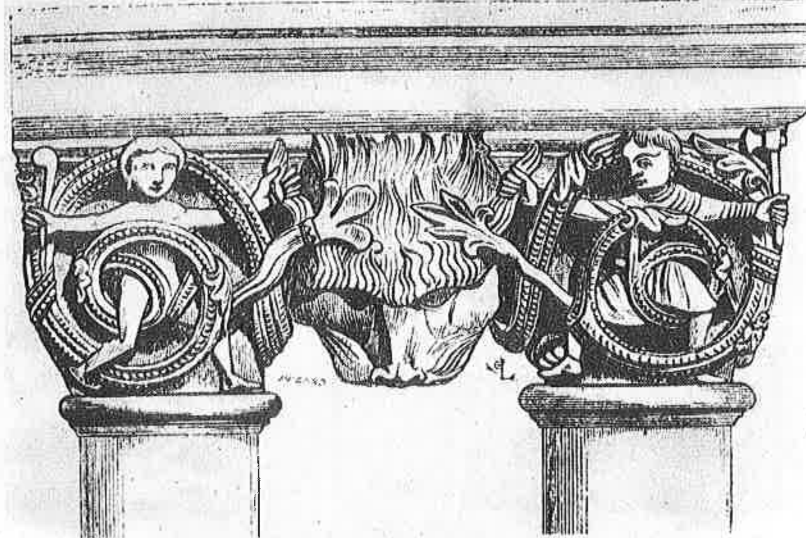


69. L'Été et l'Hiver; Vézelay, bas-côté Nord.



70 et 71. L'Hiver, l'Été; Chartres, voussures du portail Nord.

Dieux et Héros Paiens.

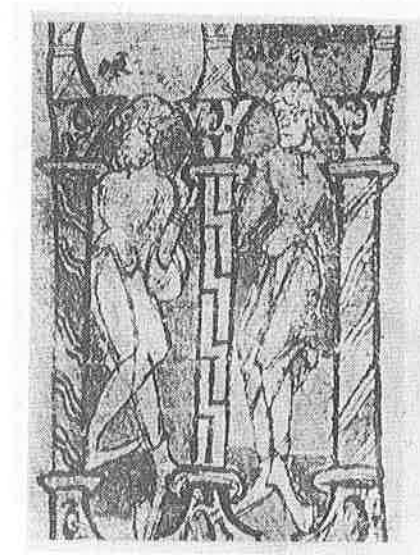


72. Hercule et Samson; cathédrale de Langres, triforium du chœur (*d'après* Viollet-le-Duc).



73. L'enlèvement de Ganymède; Vézelay, bas-côté Sud (*cliché* R. Hamann).

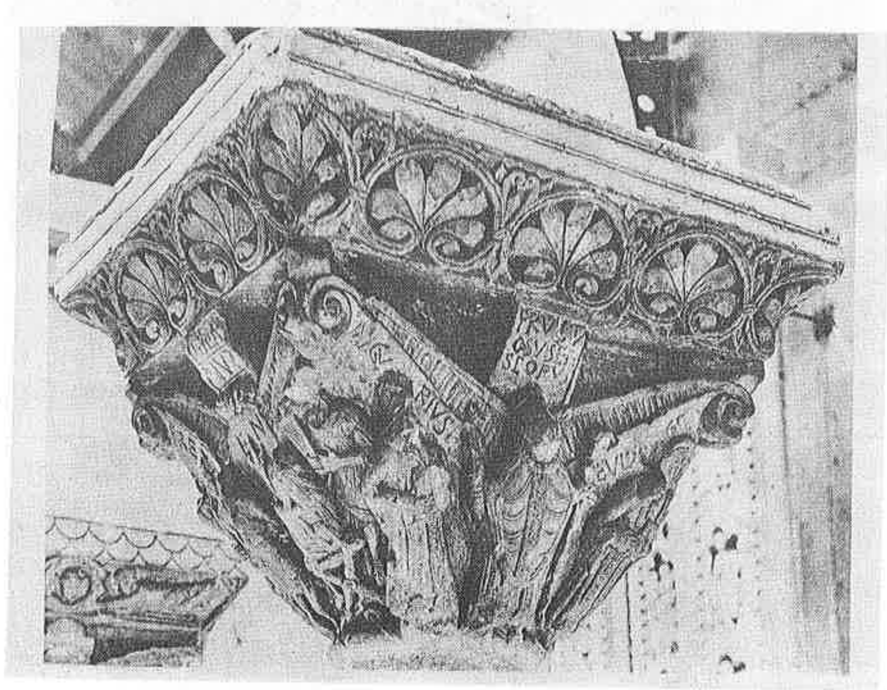
Poètes et Magistrats de Rome.



74. Horace et Mécène; en tête d'un Horace du ixe siècle, B. N. lat. 8214, fol. 1 (M. Rigal, *phot.*).

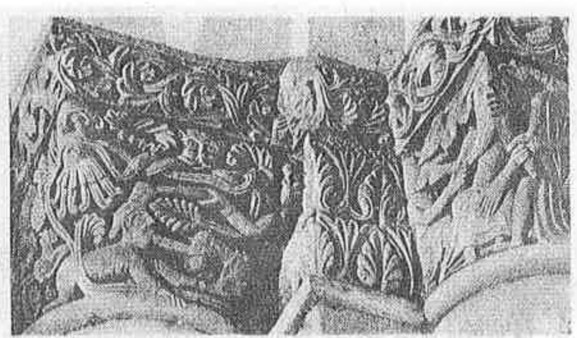


75. Le Consul Aurelianus, gouverneur du castrum, jugeant St-Bénigne; Dijon, St-Bénigne (*d'après* dom Plancher).

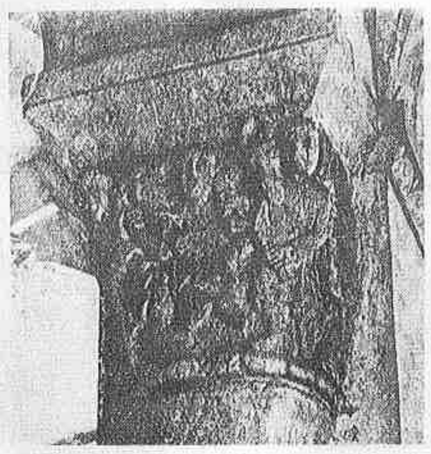


76. Le Proconsul Aemilianus sur sa chaise curule, jugeant St-Fructueux; Moissac, galerie orientale du cloître (*cliché Archives phot.*).

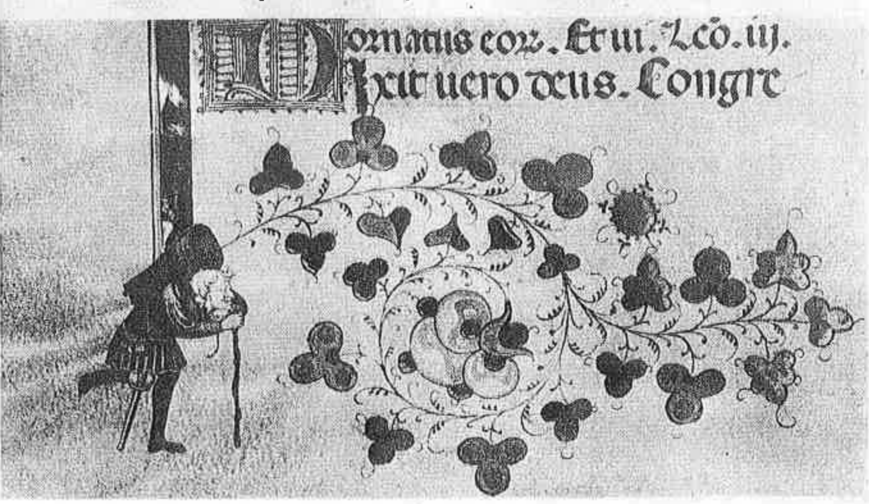
L'Homme Antique et sa Jambe de Bois.



77. Adoration de la jambe de bois; Colombier en Charente (*d'après* Dangibeaud).

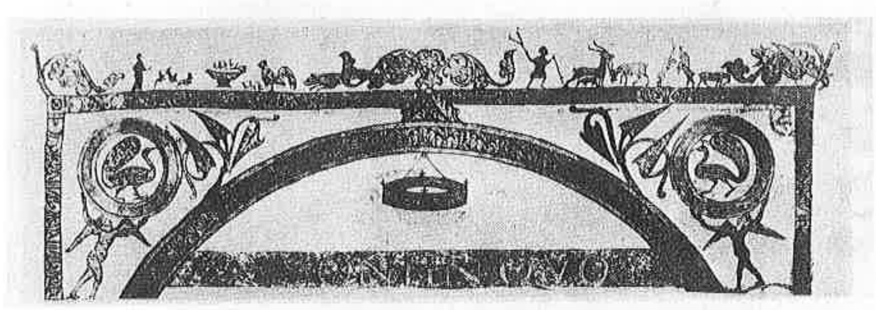


78. Sacrifice antique; Besse en Chandesse.

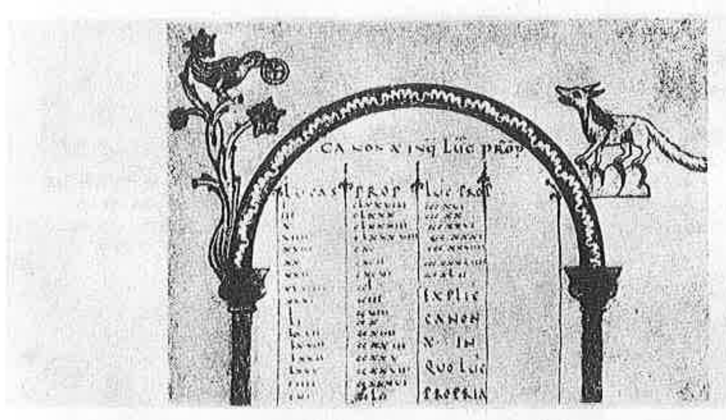


79. L'homme à la jambe de bois, xive siècle; B. N., lat. 760, fol. 83 vo (M. Rigal, *phot.*).

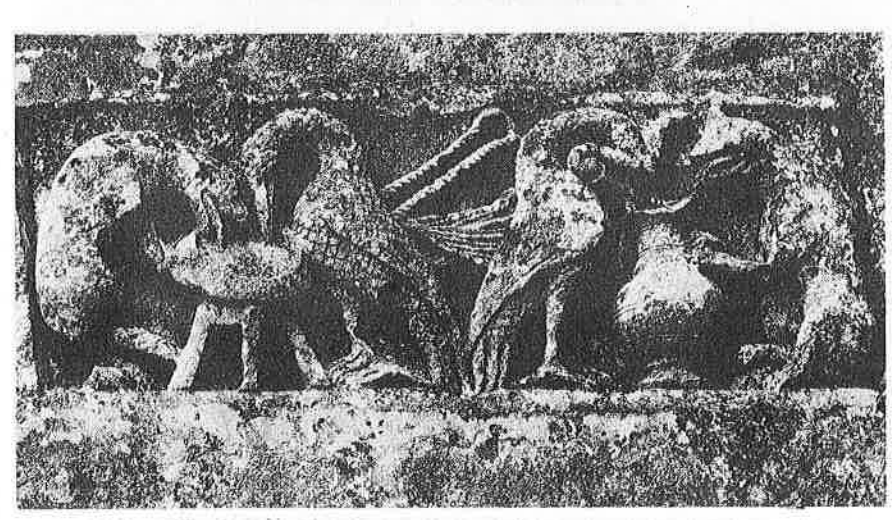
Fables.



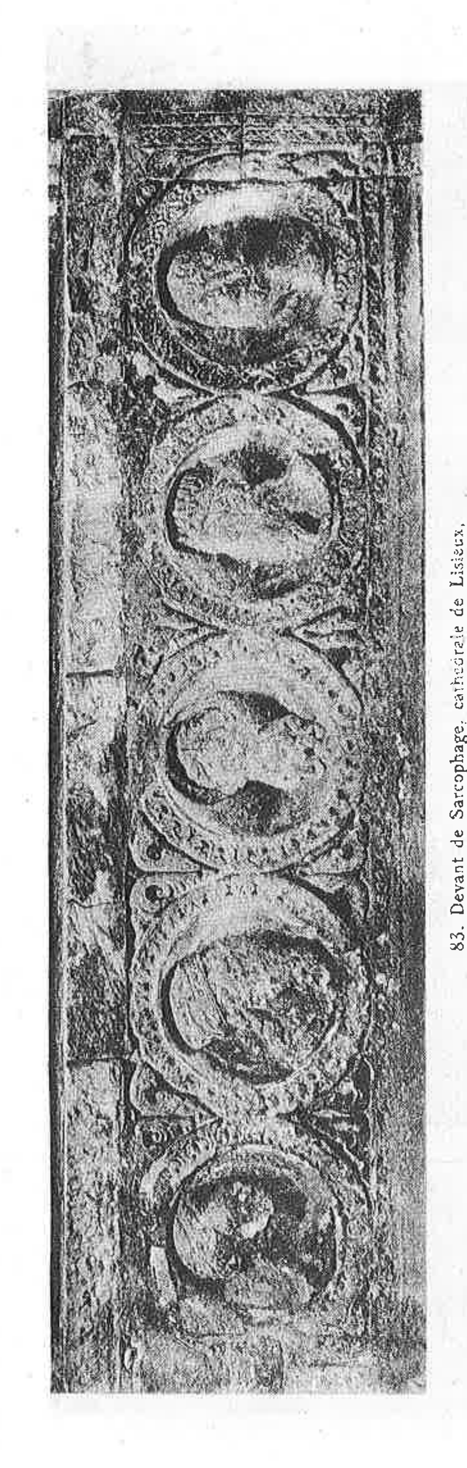
80. Le Renard et les Poulets, les Deux Chèvres, etc.; Première Bible de Charles-le-Chauve.



81. Le Renard et le Corbeau; Evangéliaire de Morienval ixe siècle



82. Le Renard et la Cigogne, Grézac (*cl.* R. Hamann).

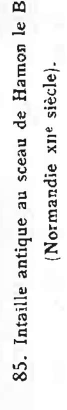


83. Devant de Sarcophage, cathédrale de Lisieux, sculpté au XIIe siècle, au temps de l'évêque Arnoul. (*Archives phot.*).



86. Monnaie de Pertinax (*d'après* Cohen).



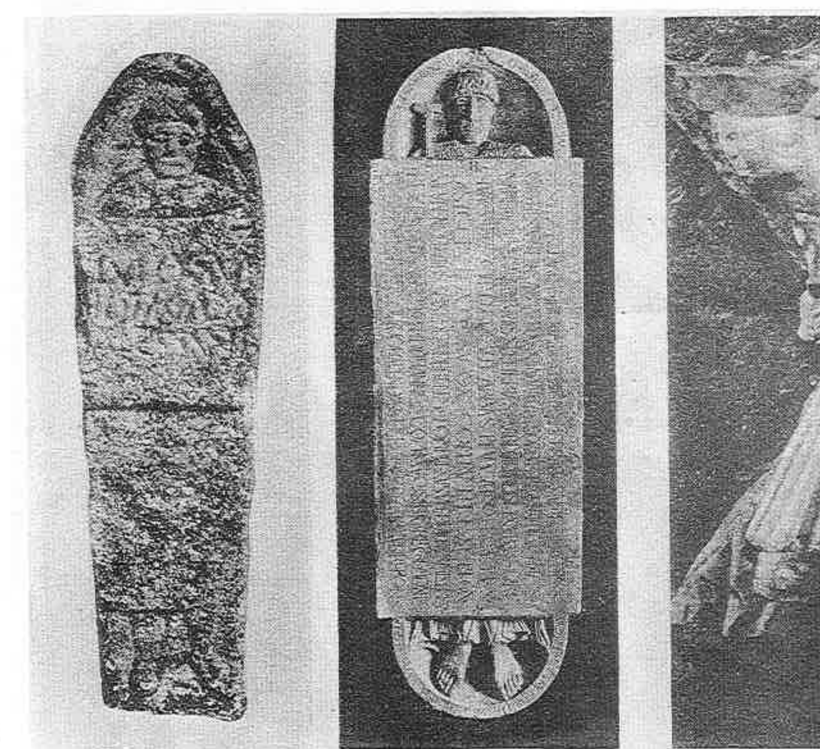


85. Intaille antique au sceau de Hamon le Bouteiller (Normandie xiie siècle).



84. Monnaie d'Auguste (*d'après* Cohen).

SCULPTURES ROMANES PROVENÇALES.

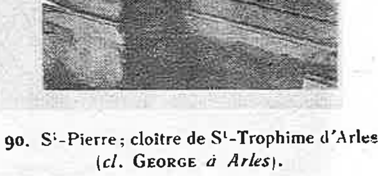


87, 88. Tombeau gallo-romain à Saulieu (*cl. Espérandieu*),
et tombeau roman de l'abbé Isarn à Marseille (*cl.* GIRAUDON).

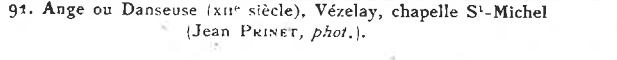




89. Roi Mage ; sarcophage
à St-Guilhem-du-Désert (*cl.* R. HAMANN).



90. St-Pierre ; cloître de St-Trophime d'Arles
(*cl.* GEORGE *à Arles*).



91. Ange ou Danseuse (XIIe siècle), Vézelay, chapelle St-Michel
(Jean PRINET, *phot.*).

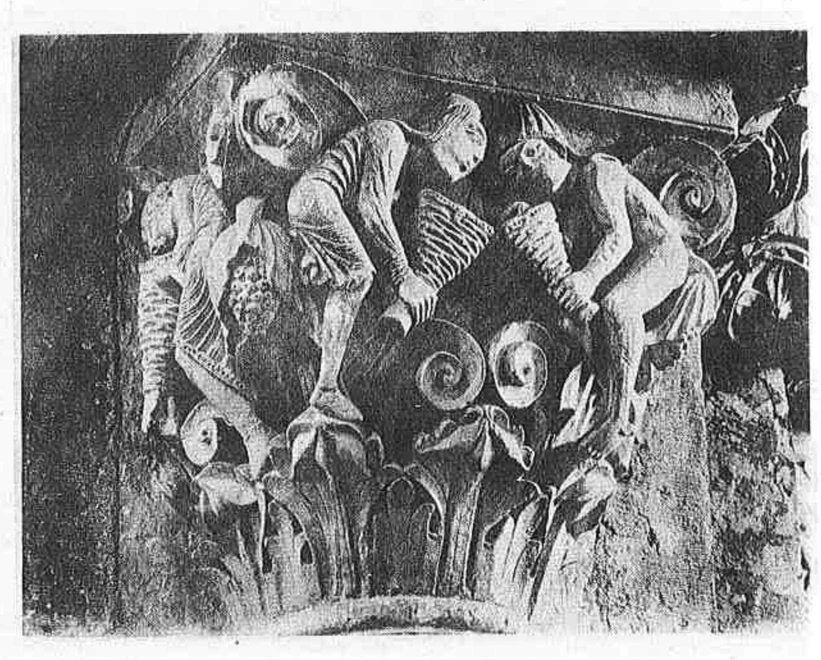


92. Vierge de l'Annonciation, (XIIe siècle), façade de l'Abbaye de Corbie
(*d'après* TAYLOR **et** NODIER).

Art Roman de Bourgogne.

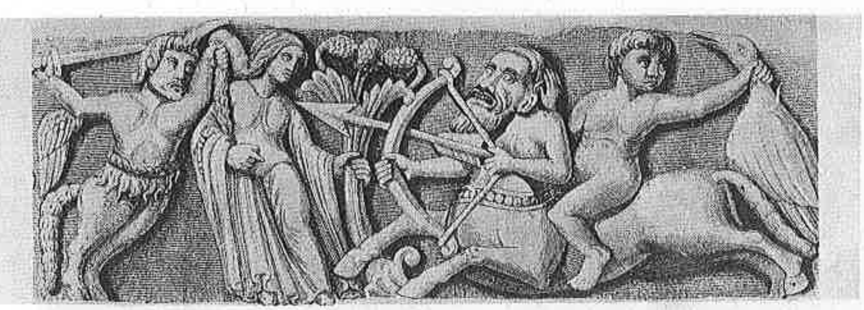


93. Le sacrifice païen du bœuf ; Vézelay, portail intérieur du narthex, partie gauche du linteau (*cl.* R. Hamann).

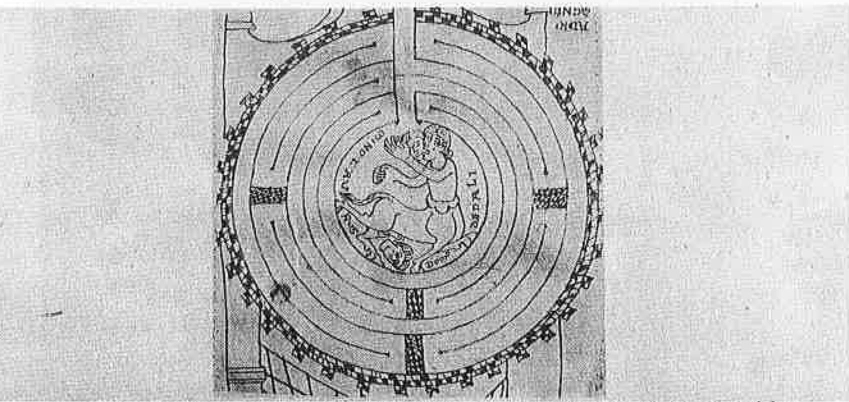


94. Les Vents ; Vézelay, bas-côté sud (*cl.* R. Hamann).

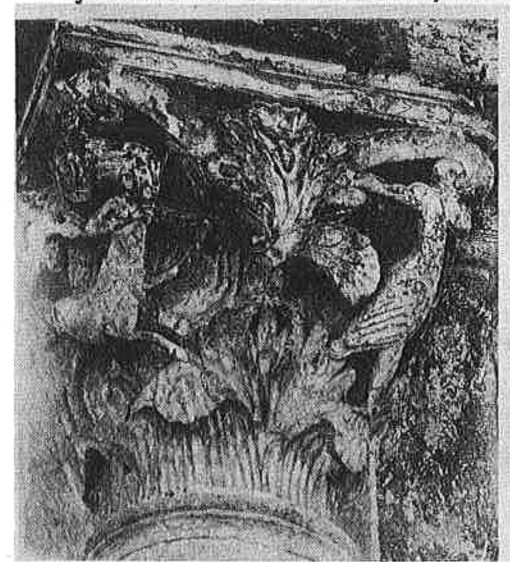
Figures Mythologiques.



95. Le rapt d'Hippodamie, l'Éducation d'Achille ; Chartres, portail royal, développement d'un chapiteau des parties hautes (*d'après* Cahier et Martin).



96. Persée et le Minotaure au centre du Labyrinthe, dessin XII[e] siècle ; B. N. lat. 1299, fol. 4.

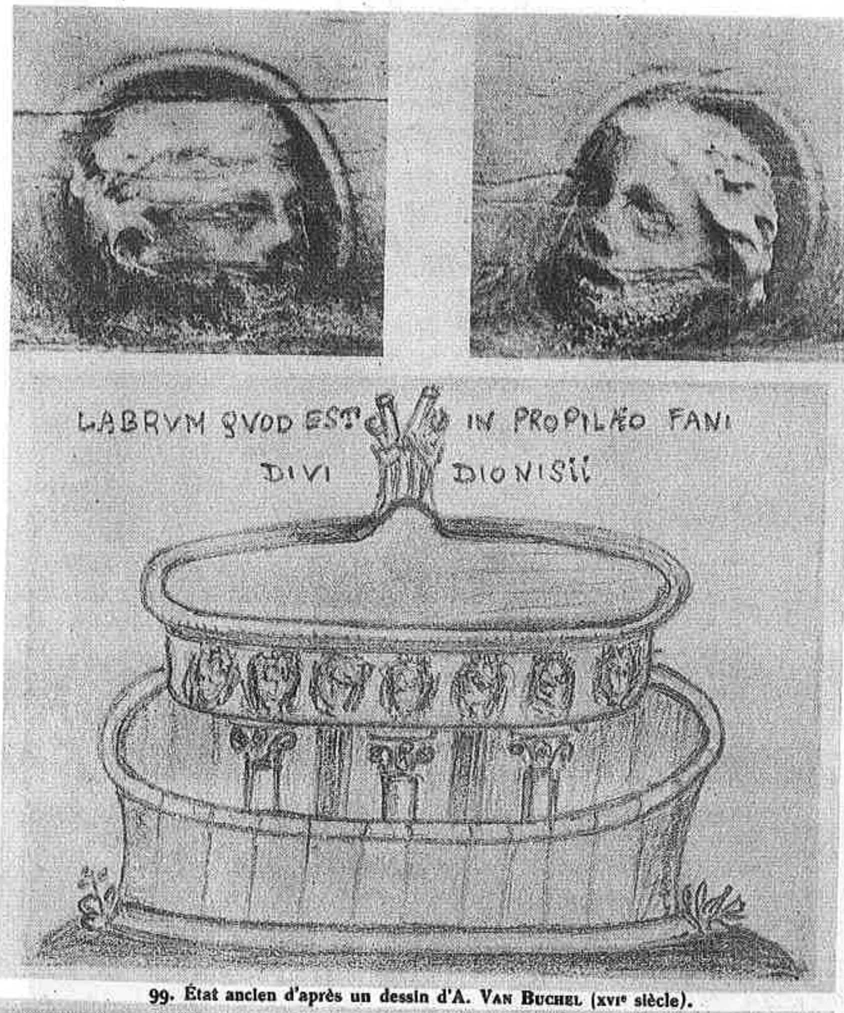


97. L'Éducation d'Achille ; Vézelay, bas-côté sud.

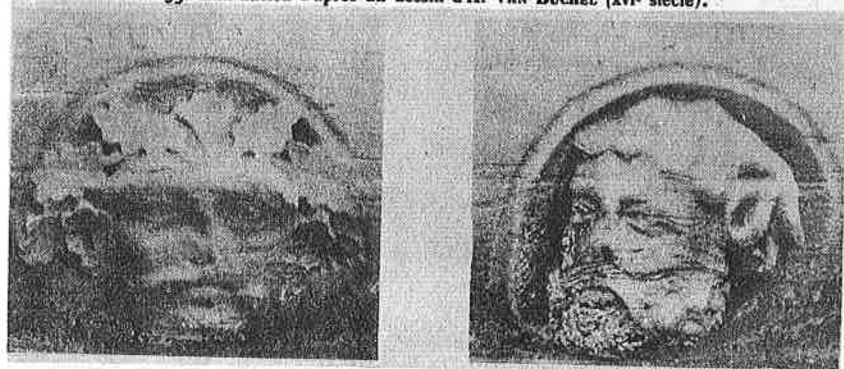


98. Nessus enlève Déjanire, Chartres, portail royal.

La Fontaine de Saint-Denis.

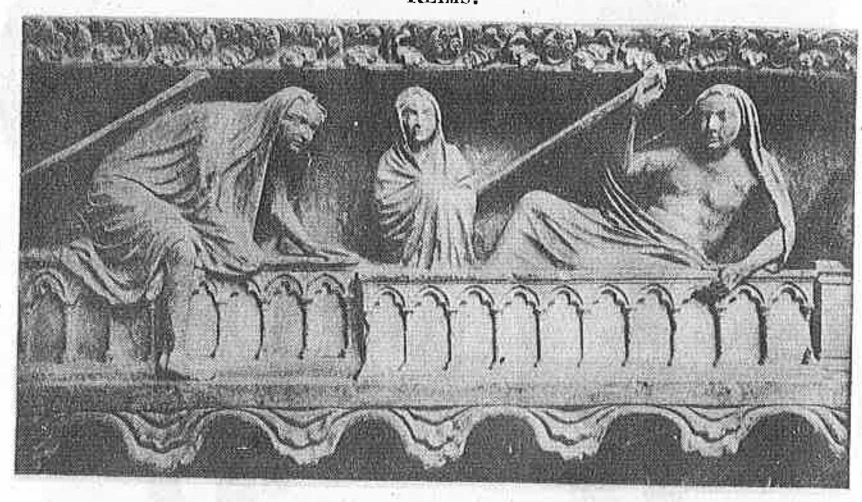


99. État ancien d'après un dessin d'A. Van Buchel (xvie siècle).



100, 101, 102, 103. Médaillons, état actuel : Vénus, Faunus, Silvanus, Pan (*cl.* Giraudon).

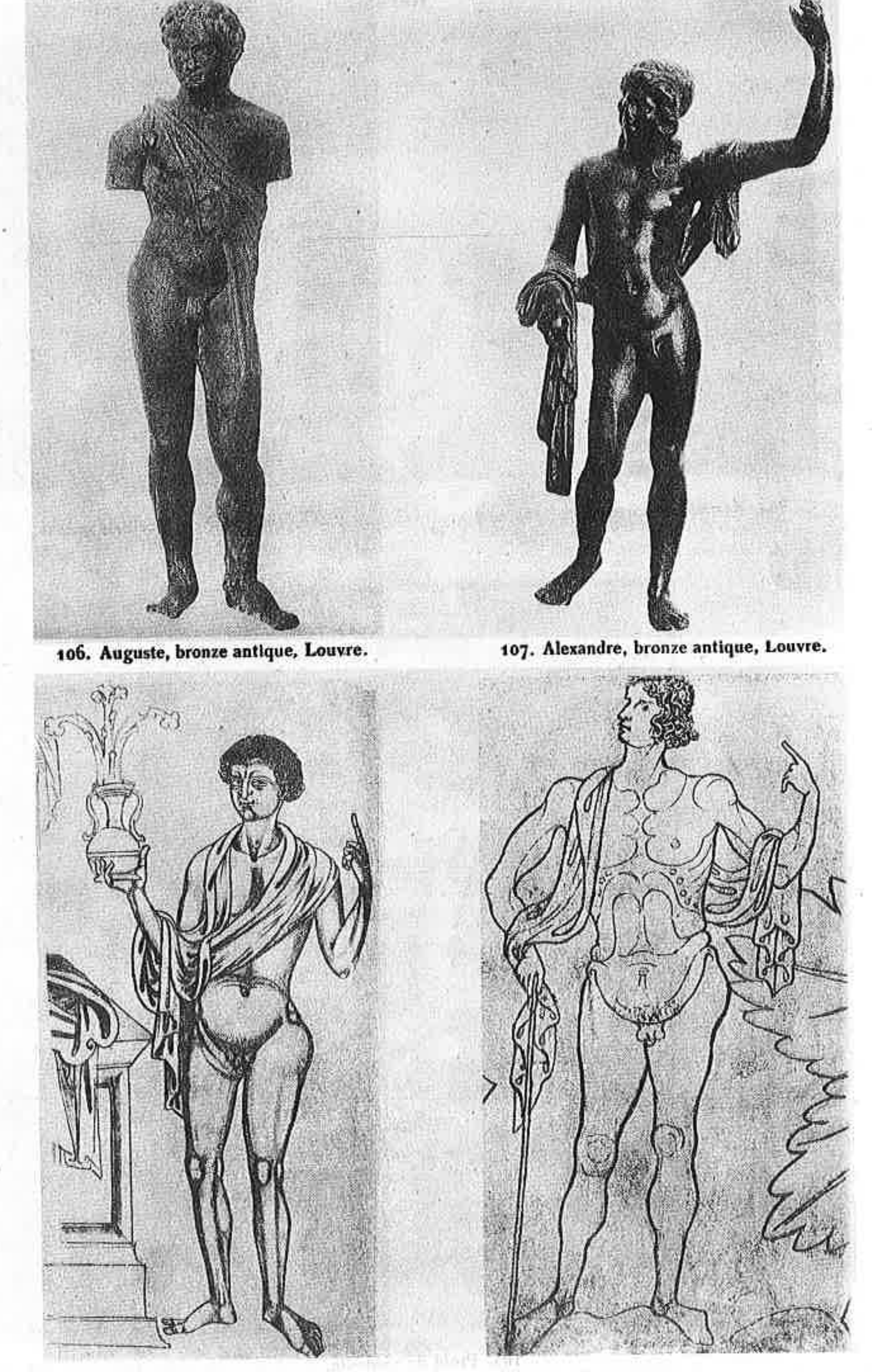
Reims.



104. Résurrection des morts (*réapparition du motif du Fleuve*) ; portail Nord, porte de gauche.



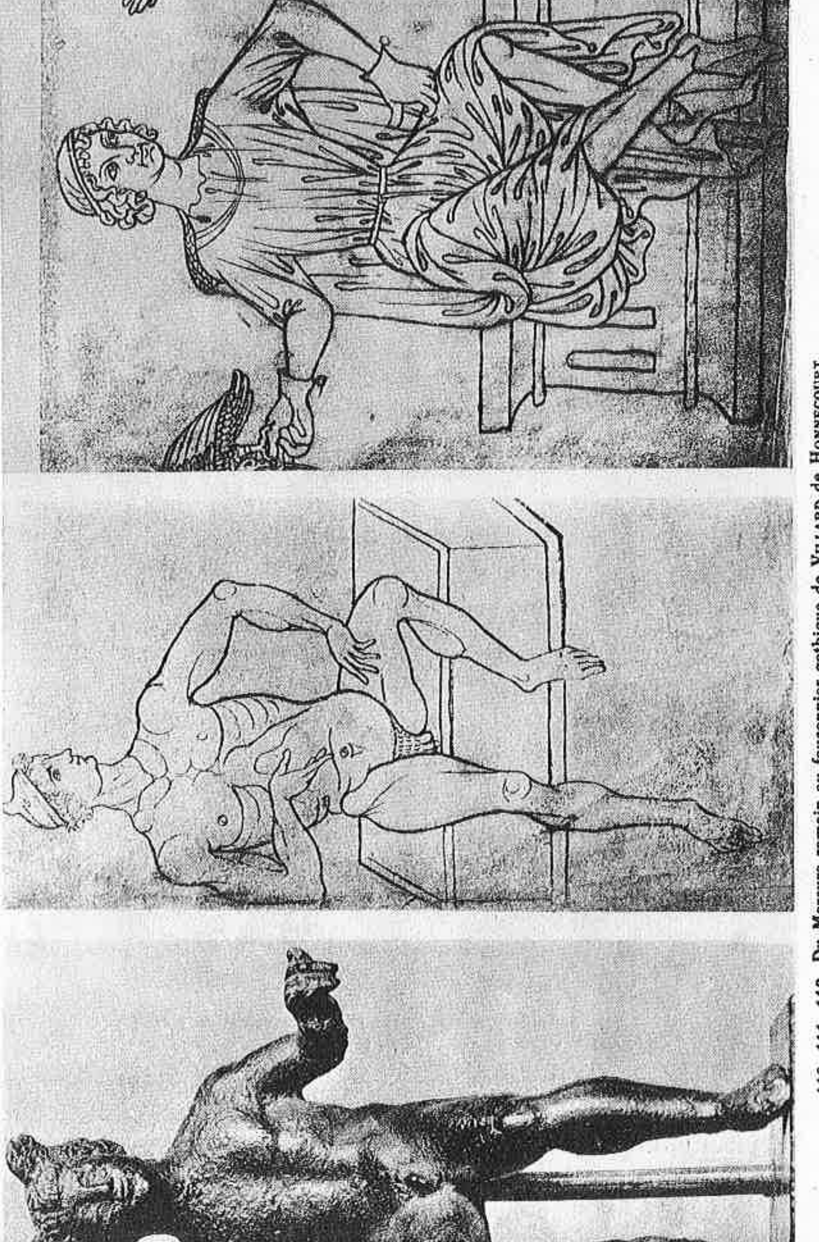
105. Profil de médaille,
revers de la façade occidentale.



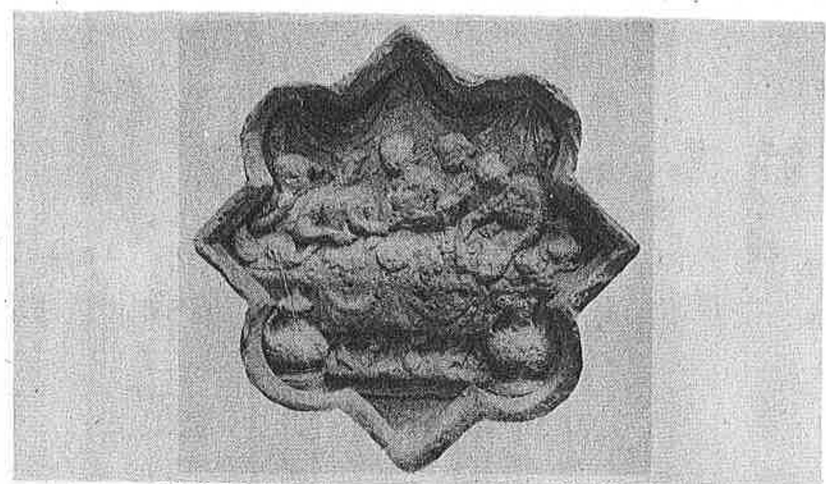
106. Auguste, bronze antique, Louvre.

107. Alexandre, bronze antique, Louvre.

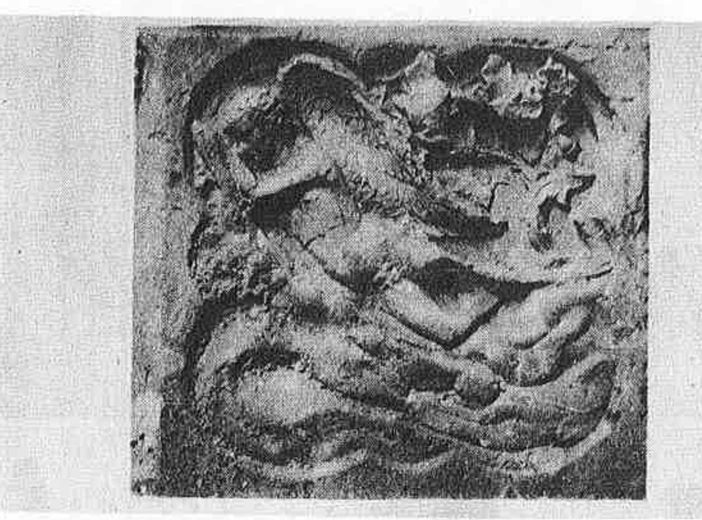
108. 109. Dessins de VILLARD de HONNECOURT (XIII[e] siècle).



110, 111, 112. Du Mercure romain au fauconnier gothique de VILLARD de HONNECOURT
(Mercure B. N. cl. GIRAUDON).



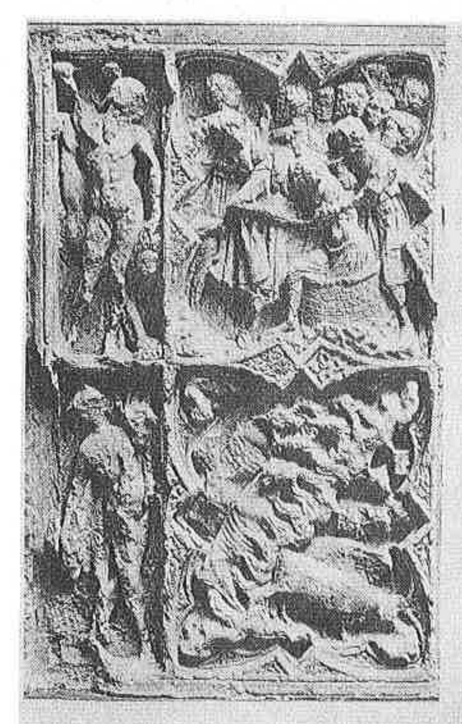
113. Cathédrale d'Auxerre, soubassement du portail occidental. l'Enfant prodigue.



114. L'Amour endormi ; Auxerre, soubassement du portail.

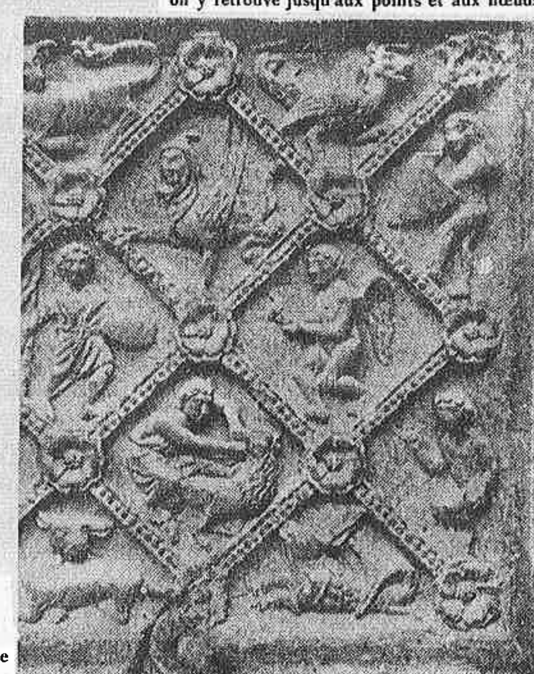


115. Tombeau antique d'un enfant, Marseille (*d'après* Grosson, 1773).



116. (*A gauche*) Hercule, Satyre au Chevreau, Histoire de Joseph; cathédrale d'Auxerre, soubassement du portail.



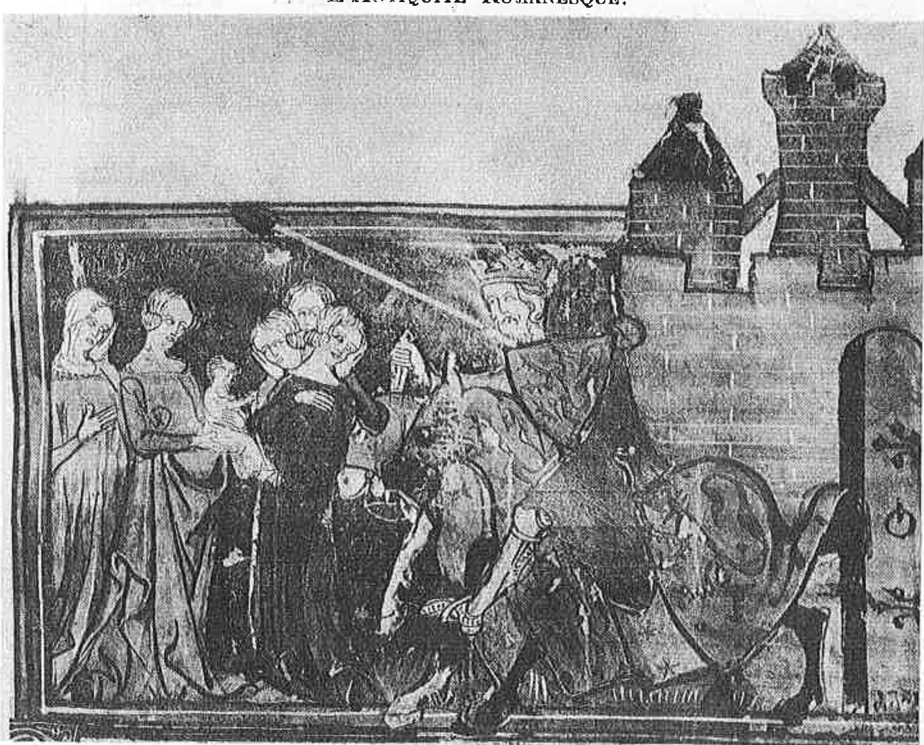


118, 119. Comparer le tissu alexandrin de Lyon avec le soubassement du portail de la cathédrale de Metz, dérivé d'un modèle analogue : on y retrouve jusqu'aux points et aux nœuds.

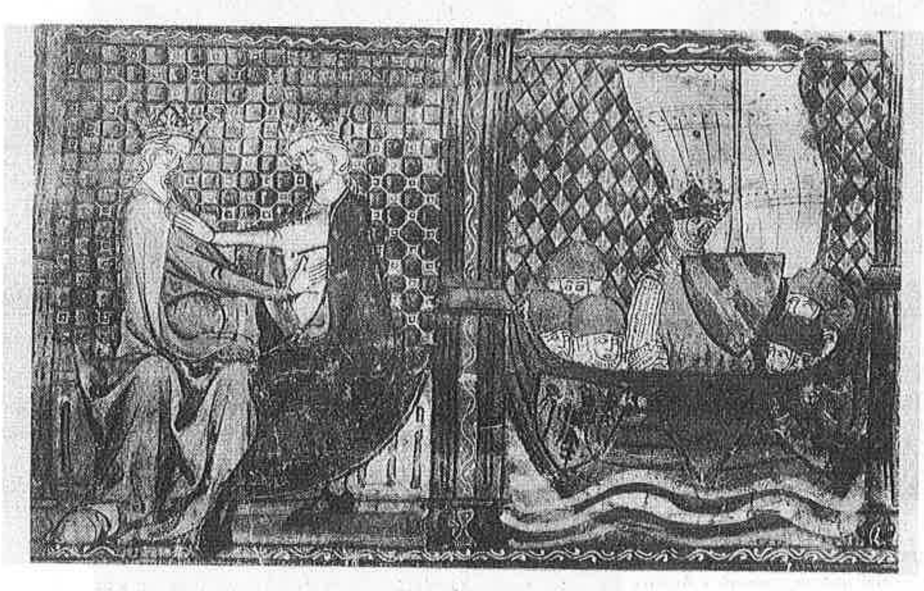


117. Satyre à la grappe, pilastre gallo-romain d'Arlon, analogue à celui qui fut retrouvé à Auxerre au XIIIe siècle (*cl.* Espérandieu).

L'Antiquité Romanesque.



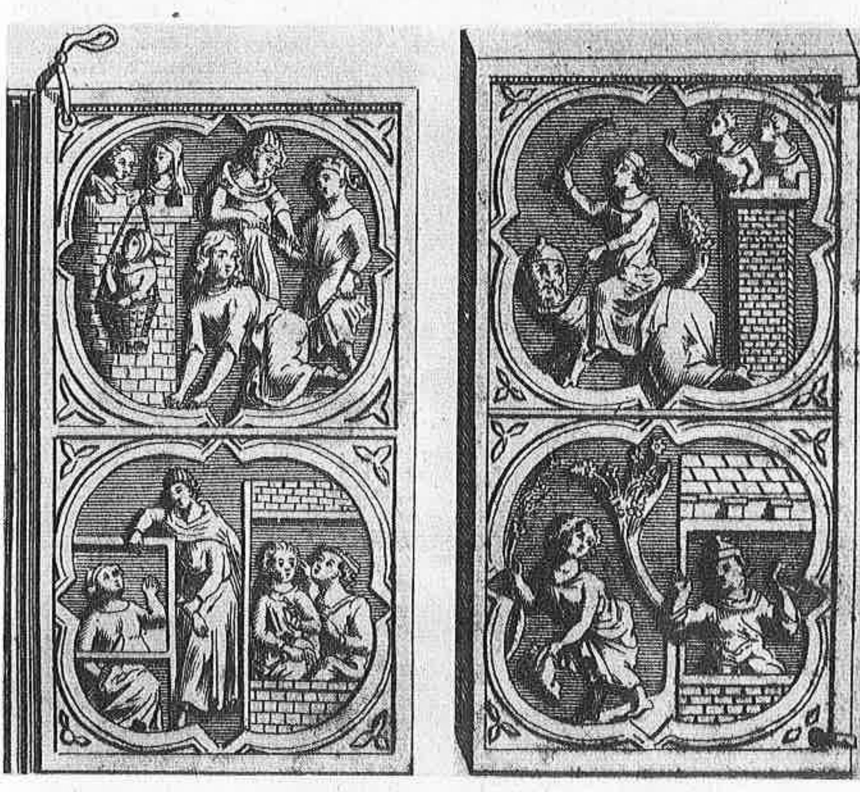
120. Adieux d'Hector et d'Andromaque, xive siècle; B. N., fr 60, fol. 94 (M. Rigal phot.).



121. Enée et Didon, le départ d'Enée; *idem.*



122. Le lai d'Aristote; détail du chapiteau de St-Pierre de Caen, xive siècle (*d'après* D. Turner, *1820*).



123, 124. Virgile et la Dame romaine, Aristote et Campaspe; ivoire du xive siècle (*d'après l'Antiquité expliquée de* Montfaucon).

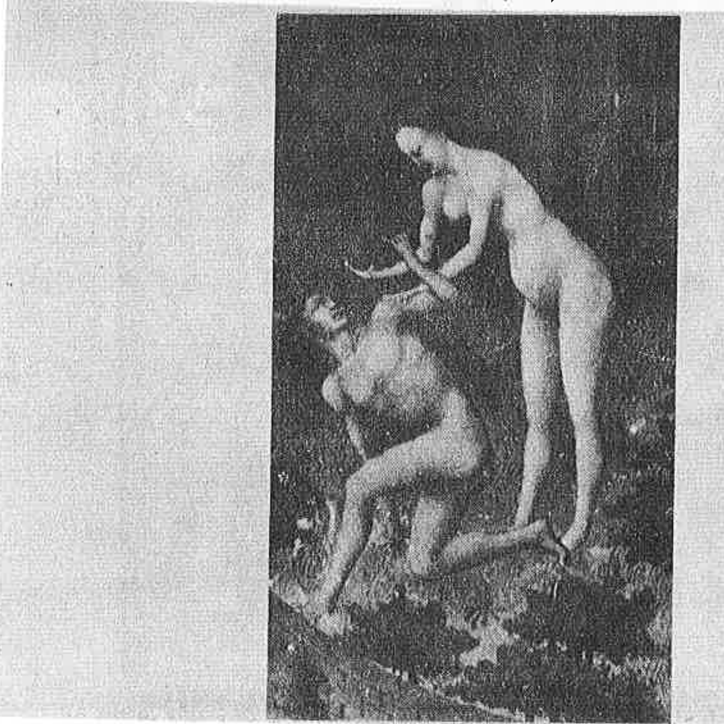
Premières Influences Italiennes.



125. Le Gaulois blessé (*son bras levé est brisé*) du musée d'Aix (*cl.* Bulloz).



127. Le bourreau des Saints Côme et Damien, *par* **Fra Angelico ; Florence, San Marco.**



126. Adam et Ève ; Très Riches Heures du duc de Berry (*cliché* Bulloz).

